

स्व० कै० मालवाय.

स्व० कै०

७, मीरापुर

इलाहाबाद-

स्व० कै० मालवाय.
स्व० कै० मालवाय.
स्व० कै० मालवाय.
स्व० कै० मालवाय.

हिन्दुस्तानी एकेडेमी पुस्तकालय
इलाहाबाद

वर्ग संख्या.....

पुस्तक संख्या.....

क्रम संख्या..... १३०६८

149

सौन्दर्य-तत्त्व

[मूल बँगला से अनूदित सौन्दर्य-शास्त्र]

ह. कृष्ण मालवीय.

१. ७. ८२

मूल-लेखक

डा० सुरेन्द्रनाथ दासगुप्त, पी-एच० डी०, डी० लिट्०



रूपान्तरकार तथा भूमिका-लेखक

डा० आनन्दप्रकाश दीक्षित, एम० ए०, पी-एच० डी०

प्राध्यापक, हिन्दी-विभाग, गोरखपुर विश्वविद्यालय,

गोरखपुर



ग्रंथ-संख्या	२२१
प्रथम संस्करण	सं० २०१७ वि०
मूल्य	३२-००
प्रकाशक तथा विक्रेता	भारती भंडार लीडर प्रेस, इलाहाबाद
मुद्रक	लीडर प्रेस, इलाहाबाद



समर्पण
स्वर्गीय आत्मा को
सादर
कृतांजलि





हमारी योजना

‘मोक्षार्थं तत्त्वं’ हिन्दी अनुसन्धान परिषद् ग्रन्थशाला का बीसवाँ ग्रन्थ है । हिन्दी अनुसन्धान परिषद्, हिन्दी विभाग, दिल्ली विश्व-विद्यालय की संस्था है, जिसकी स्थापना अबतक सन् १९५२ से हुई थी । परिषद् के मुख्यतः दो उद्देश्य हैं : हिन्दी वाङ्मय विषयक ग्रन्थोपार्जन अनुशीलन तथा उनके फलस्वरूप प्राप्त साहित्य का प्रकाशन ।

जहाँ तक परिषद् की ओर से अनेक महत्त्वपूर्ण ग्रन्थों का प्रकाशन हो चुका है : प्रकाशित ग्रन्थ तीन प्रकार के हैं—एक तो वे जिनमें प्राचीन काव्यशास्त्रीय ग्रन्थों का हिन्दी रूपान्तर बिस्तृत आलोचनात्मक प्रस्तावनों के साथ प्रस्तुत किया गया है, दूसरे—जिन पर दिल्ली विश्वविद्यालय की ओर से पी-एच० डी० की उपाधि प्रदान की गई है और तीसरे वे ग्रन्थ जिनका अनुसन्धान के साथ—उसके सिद्धांत और व्याख्यान दोनों पक्षों के साथ—ग्रन्थक सम्बन्ध है ।

प्रथम वर्ग के अन्तर्गत प्रकाशित ग्रन्थ हैं—(१) हिन्दी काव्य-प्रकारसूत्र, (२) हिन्दी वक्रोक्ति जीवित, (३) अरस्तू का काव्य-शास्त्र, (४) हिन्दी वाङ्मयदर्श, (५) अग्निपुराण का काव्य-शास्त्रीय भाग (हिन्दी अनुवाद), (६) पाश्चात्य काव्य-शास्त्र की परम्परा, तथा (७) काव्य-कला (होरेसकृत)। द्वितीय वर्ग के ग्रन्थ हैं—(१) मध्य-कालीन हिन्दी कवयित्रीयाँ, (२) हिन्दी नाटक : उद्भव और विकास, (३) सूफीमत और हिन्दी साहित्य, (४) अय-ग्रंथ साहित्य, (५) राधा-वल्लभ सम्प्रदाय : सिद्धान्त और साहित्य, (६) सूर की काव्य-कला, (७) हिन्दी में भक्तिगीत काव्य और उसकी परम्परा, (८) मैथिली-शरण गुप्त : कवि और भारतीय संस्कृति के आख्यान तथा (९) हिन्दी रीति-परम्परा के प्रमुख आचार्य । तीसरे वर्ग के अन्तर्गत तीन

ग्रन्थों का प्रकाशन हो चुका है । (१) अनुसन्धान का स्वरूप, (२) हिन्दी के स्वीकृत शोध-प्रबन्ध, तथा (३) अनुसन्धान की प्रक्रिया ।

प्रस्तुत ग्रन्थ प्रथम दर्ज का ही आठवाँ प्रकाशन है । बँगला के प्रसिद्ध तत्त्वविद् डा० सुरेन्द्रनाथ दासगुप्त के इस प्रसिद्ध ग्रन्थ के हिन्दी रूपान्तर के साथ हमारी योजना अब यूरोपीय भाषाओं के अनिरिक्त आधुनिक भारतीय भाषाओं के क्षेत्र में प्रवेश कर रही है । रूपान्तरकार इस शास्त्र के मर्मज्ञ हैं और बँगला-साहित्य में उनकी अच्छी गति है । हमारा विश्वास है कि प्रस्तुत अनुवाद से हिन्दी काव्यशास्त्र के विद्यार्थी को चिन्तन के लिए एक नई दिशा प्राप्त होगी ।

परिषद् की प्रकाशन-योजना को कार्यान्वित करने में हमें हिन्दी की अनेक प्रसिद्ध प्रकाशन-संस्थाओं का सहयोग प्राप्त होता रहा है । उन सभी के प्रति हम परिषद् की ओर से कृतज्ञता-ज्ञापन करते हैं ।

हिन्दी अनुसन्धान परिषद्
दिल्ली विश्वविद्यालय
दिल्ली

—नगेन्द्र
(अध्यक्ष)

अनुक्रम

प्रस्तावना	६
भूमिका	.	.	५
धन्यवाद् तथा क्षमा-याचना	.	..	५९
पहला अध्याय	.		६५
दूसरा अध्याय		.	९८
तौसरा अध्याय	.	.	१५४
उपसंहार		.	२२८
पारिभाषिक शब्दावली	.	..	२७९
नामानुक्रमणिका	२८२
शुद्धि-पत्र	२८७





प्रस्तावना

स्वर्गीय प्रो० सुरेन्द्रनाथ दासगुप्त विश्व के एक प्रमुख दार्शनिक तथा भारतीय दर्शन और साहित्य के मान्य विद्वान् थे। केंब्रिज यूनीवर्सिटी प्रेस की ओर से पाँच खण्डों में प्रकाशित उनका 'भारतीय दर्शन का इतिहास' नामक ग्रंथ भारतीय दर्शन के प्रति उनकी एक विशिष्ट देन है। भारत के प्रमुख दार्शनिक मतों के अतिरिक्त साहित्य तथा आयुर्वेद सम्बन्धी उनके विशेष अध्ययन का परिणाम अनेक अँग्रेजी तथा बँगला ग्रंथों में प्रकाशित हो चुका है। विशेषतः एक दार्शनिक के रूप में ही अधिक ख्यात होने पर भी उनका अध्ययन केवल दर्शन-शास्त्र तक ही सीमित न था। ज्ञान की शाखाओं-प्रशाखाओं के अध्ययन के प्रति अदम्य पिपासा के साथ ही उनमें अद्भुत कार्य-क्षमता भी विद्यमान थी। जीवन के प्रति उनका दृष्टिकोण अत्यन्त उदार था। उनकी इन विशेषताओं और भिन्नमुखी रुचि के फलस्वरूप ही उनका ज्ञान-क्षेत्र अत्यन्त विस्तृत था। वे कहा करते थे कि जीवन के आरंभिक वर्षों में संस्कृत भाषा और साहित्य तथा विज्ञान में उनकी समान रुचि थी। एक ओर वे संस्कृत भाषा की सांगीतिकता से प्रभावित थे और दूसरी ओर जीव तथा शरीर-विज्ञान, कला और साहित्य के प्रति भी उनकी आज्ञम्य एक-सी रुचि बनी रही। इसी कारण जहाँ उन्हें एक ओर गंभीर ज्ञान था वहाँ दूसरी ओर जीवन-सम्बन्धी समस्याओं के प्रति उनमें उदार और गंभीर अन्तर्दृष्टि भी थी। अपने अगाध पाण्डित्य तथा अपनी कुशाग्र बुद्धि के बल पर ही वे अपने स्वतन्त्र दार्शनिक सिद्धान्त की स्थापना में सफल हुए। उनकी प्रबल इच्छा थी कि वे विभिन्न दार्शनिक मतों तथा तत्त्वज्ञान, तर्कशास्त्र, आचारशास्त्र, सौन्दर्यशास्त्र और समाजशास्त्र सम्बन्धी समस्याओं पर अन्य विचारकों के मतों की आलोचना के प्रकाश में दो खण्डों में अपने सिद्धान्त का प्रतिपादन करते। अपने देश के दर्शन का इतिहास प्रस्तुत करना भी वे अपने जीवन का पुण्य कर्तव्य मानते थे। इसी कर्त्तव्य के निष्ठापूर्वक परिपालन के कारण वे अपनी इच्छा को क्रियात्मक रूप न दे सके और जीवन के अन्तिम क्षणों तक 'भारतीय दर्शन का इतिहास' का पाँचवाँ

खण्ड लिखते रह गये। दुर्भाग्यवश उन्हें यह अवसर ही न मिल सका कि वे अपनी वर्षों की साधना को लिखित रूप दे सकें।

अंग्रेजी तथा बँगला की अनेक रचनाओं में वर्षों तक उनके निरंतर प्रकाशित होते रहे हैं। उन स्फुट निबन्धों को संकलित करके उनके विचारों को सूत्र-बद्ध किया जा सकता है। श्री म्यून्हैंड तथा राधाकृष्णन् द्वारा सम्पादित 'कॉन्सिडरिंग इण्डियन फिलासफी' में 'डिपेण्डेंट इनर्जेन्स' शीर्षक लेख में उन्होंने अपने दर्शन को रूपरेखा प्रस्तुत की है और बँगला में तद्विषयक अनेक लेख लिखे हैं। उनका मृत्यु के उपरान्त ला जर्नल प्रेस, इलाहाबाद से उनकी पुस्तक 'द रिर्लान्त एण्ड रेशनल आउटलुक' का प्रकाशन हुआ है। इसमें उन्होंने धर्म और सदाचरण के सम्बन्ध में अपने विचार व्यक्त किये हैं। इस प्रकार अनेक स्थानों से उनके विचार एकत्र किये जा सकते हैं।

बँगला भाषा में वे 'सौन्दर्य-तत्त्व' की सन् १९४०-४१ में ही रचना कर चुके थे। इसमें उन्होंने पौरस्त्य और पाश्चात्य विद्वानों के सौन्दर्य संबंधी विचारों की विशद व्याख्या सहित अपने विचार व्यक्त किये हैं। प्रथम अध्याय में उन्होंने प्राचीन भारतीय सौन्दर्य-शास्त्रियों की धारणाओं का स्पष्टीकरण करते हुए सौन्दर्य का गंभीर और मार्मिक विवेचन किया है। इसके साथ ही उन्होंने अपने मौलिक विचारों को भी प्रस्तुत किया है। उनके विवेचन से यह स्पष्ट हो जाता है कि उनमें समस्त प्रचलित धारणाओं को आत्मसात् करके नूतन मौलिक रूप में उपस्थित करने की अद्भुत क्षमता थी। अन्य अध्यायों में क्रोड, काठ, रस्किन टॉल्स्टॉय तथा बॉमगार्टन प्रभृति विद्वानों के विचारों की स्पष्ट और सुबोध आलोचना करते हुए उन्होंने अपने विचार व्यक्त किये हैं। चतुर्थ अध्याय में कला तथा कला-बोध के संबंध में भारतीय-दृष्टि का बहुत ही गौरवपूर्ण वर्णन किया गया है। भारतीय दर्शन के अधिकारी विद्वान् होने के नाते वे शास्त्रियों से प्रचलित भारतीय दर्शन-बेलाओं के विचारों को सफलतः पूर्वक उपस्थित कर सके हैं। उन्होंने भारतीय कला के प्रसंग में सौन्दर्य-विषयक मूल भारतीय विचार और तत्त्वों की सुस्पष्ट व्याख्या की है। बँगला भाषा में यह अध्याय पृथक् रूप से 'प्राचीन भारतीय चित्रकला' के नाम से प्रकाशित हो चुका है। इटली में भारतीय कला पर दिये गये उनके व्याख्यान, जो उनकी मृत्यु के उपरान्त भारतीय विद्या-भवन, बम्बई से 'फण्डामेंटल्स ऑफ इण्डियन आर्ट' के नाम से प्रकाशित हो चुके हैं, इसी पर आधारित थे। उनके इस प्रकार यत्र-तत्र बिखरे हुए विचारों को उनकी जीवनी में एकत्र करने की आवश्यकता है। उनकी शिष्या और धर्मरत्नी के रूप में उनके जीवन और सिद्धान्त-विषयक इस पुण्यकार्य की पूर्णता का उत्तरदायित्व मुझ पर है।

खण्ड लिखते रह गये। दुर्भाग्यवश उन्हें यह अवसर ही न मिल सका कि वे अपनी वर्षों की साधना को लिखित रूप दे सकें।

अंग्रेजी तथा बँगला की अनेक रचनाओं में वर्षों तक उनके निरंतर प्रकाशित होते रहे हैं। उन स्फुट निबन्धों को संकलित करके उनके विचारों को सूत्र-बद्ध किया जा सकता है। श्री म्पूरहंड तथा राधाकृष्णन् द्वारा सम्पादित 'कांइम्पोरेरी इण्डियन क्लिआसको' में 'डिप्लेण्डेण्ट इमर्जेन्स' शीर्षक लेख में उन्होंने अपने दर्शन को हुररेखा प्रस्तुत की है और बँगला में तद्विषयक अनेक लेख भिन्न हैं। उनकी मृत्यु के उपरान्त ला जर्नेल प्रेस, इलाहाबाद से उनकी पुस्तक 'दि रिर्लीजन एण्ड रेशनल आउटलुक' का प्रकाशन हुआ है। इसमें उन्होंने धर्म और सदाचरण के सम्बन्ध में अपने विचार व्यक्त किये हैं। इस प्रकार अनेक स्थानों से उनके विचार एकत्र किये जा सकते हैं।

बँगला भाषा में वे 'सौन्दर्य-तत्त्व' की सन् १९४०-४१ में ही रचना कर चुके थे। इसमें उन्होंने पौरम्य और पाश्चात्य विद्वानों के सौन्दर्य संबंधी विचारों की विशद व्याख्या सहित अपने विचार व्यक्त किये हैं। प्रथम अध्याय में उन्होंने प्राचीन भारतीय सौन्दर्य-शास्त्रियों की धारणाओं का स्पष्टीकरण करते हुए सौन्दर्य का गंभीर और मार्मिक विवेचन किया है। इसके साथ ही उन्होंने अपने मौलिक विचारों को भी प्रस्तुत किया है। उनके विवेचन में यह स्पष्ट हो जाता है कि उनमें समस्त प्रचलित धारणाओं को आत्मसात् करके उन्हें मौलिक रूप में उपस्थित करने की अद्भुत क्षमता थी। अन्य अध्यायों में क्रोड, दांट, रस्किन, टॉल्स्टॉय तथा बॉसगार्टन प्रभृति विद्वानों के विचारों का स्पष्ट और सुशोष आलोचना करते हुए उन्होंने अपने विचार व्यक्त किये हैं। चतुर्थ अध्याय में कला तथा कला-बोध के संबंध में भारतीय-दृष्टि का बहुत ही रोचक वर्णन किया गया है। भारतीय दर्शन के अधिकारी विद्वान् होने के नाते वे अज्ञातविद्यों से प्रबलित भारतीय दर्शन-वेत्ताओं के विचारों को सफलतापूर्वक उपस्थित कर सके हैं। उन्होंने भारतीय कला के प्रसंग में सौन्दर्य-विषयक मूल भारतीय विचारों और तत्त्वों की सुस्पष्ट व्याख्या की है। बँगला भाषा में यह अध्याय पृथक् रूप में 'प्राचीन भारतीय चित्रकला' के नाम से प्रकाशित हो चुका है। इटली में भारतीय कला पर विद्यमान उनके व्याख्यान, जो उनकी मृत्यु के उपरान्त भारतीय विद्या-भवन, बम्बई से 'फण्डामेंटल्स आव इण्डियन आर्ट' के नाम से प्रकाशित हो चुके हैं, इसी पर आधारित थे। उनके इस प्रकार धर्म-तत्त्व बिखरे हुए विचारों को उनकी जीवनी में एकत्र करने की आवश्यकता है। उनकी शिष्या और धर्मरसनी के रूप में उनके जीवन और सिद्धान्त-विषयक इस पुण्यकार्य की पूर्णज्ञा का उत्तरदायित्व मुझ पर है।

इसी बीच श्री आनन्दप्रकाश दीक्षित, प्राध्यापक गोरखपुर विश्वविद्यालय, ने उनके इस ग्रंथ का हिन्दी रूपान्तर भी उपस्थित कर दिया है। इस प्रकार के ग्रंथों के अनुवाद करते समय पाठकों की सुबोधता के लिए मूल पुस्तक में व्यक्त विचारों के दार्शनिक रहस्य और पारिभाषिक शब्दावली के मर्म को ग्रहण करने और शब्दानुवाद मात्र से बचकर चलने की जिस सावधानी की आवश्यकता है, उसकी ओर मैंने दीक्षित जी का ध्यान पहले ही आकर्षित कर दिया था। मुझे आशा है कि उनके द्वारा किया गया यह अनुवाद इस विषय में रुचि रखनेवाले पाठकों के लिये लाभदायी सिद्ध होगा।

डा० दीक्षित ने जिस उत्साह तथा आदर के साथ इस कठिन कार्य को पूरा करने और हिन्दी पाठकों के हितार्थ इस महत्वपूर्ण ग्रंथ को सुलभ बनाने का प्रयत्न किया है, उसके लिए वे सराहना के पात्र हैं। अपनी अस्वस्थता में भी उन्होंने इस महत्वपूर्ण कार्य को मनोनिवेशपूर्वक सम्पादित किया है, इसके लिए मैं उन्हें हार्दिक धन्यवाद देती हूँ। इस प्रकार के महत्वपूर्ण कार्यों के पूरे हो जाने से जो आत्मतोष होता है, वही उनका पारितोषिक भी होता है।

दर्शन विभाग

लखनऊ विश्वविद्यालय

—सुरमा दासगुप्त

भूमिका

भारतवर्ष में काव्य को लेकर जिस प्रकार अनेक सिद्धांतों का प्रतिपादन किया गया है, उसी प्रकार योरोप में कला की चर्चा के साथ पाश्चात्य विचार सुन्दर की चर्चा भी अनिवार्य और विशद रूप से हुई है। योरोप में हुई सुन्दर की अत्यधिक चर्चा के कारण अक्सर मूलरूप से भारतीय-साहित्य के जानकारों ने भी कभी-कभी यह कह दिया है कि भारत में सौन्दर्य की चर्चा ही नहीं हुई है। प्रस्तुत ग्रंथ में डॉ० दासगुप्त ने सौन्दर्य-विषयक योरोपीय मतों की भारतीय मतों के सांकेतिक निर्देश के साथ विशद रूप से आलोचना-पर्यालोचना की है। भूमिका-भाग में हम उनके विवेचन का सार उपस्थित करते हुए भारतीय दृष्टि की अपनी ओर से कुछ विशेष चर्चा करना चाहते हैं।

सौन्दर्य-विवेचन के प्रधानतः दो मुख्य आधार माने गये हैं। विभाव और आश्चर्य, ज्ञेय और ज्ञाता, प्रमेय और प्रमाता। कला और काव्य का सम्बन्ध वस्तुजगत् से है और साथ ही स्रष्टा की आत्मा से भी। उसके एक कोने को वस्तुजगत् दबाये हुए है और दूसरे को कलाकार। विवेचकों के किसी पक्ष ने कभी विभाव या वस्तु को आधार मानकर सुन्दर को वस्तुगत मान लिया है और कभी प्रमाता या स्रष्टा पर ध्यान जमा लेने पर उसके अन्तर से ही सुन्दर का नाता जोड़ दिया गया है। कभी बाह्य की प्रधानता रही है और कभी आन्तर-बोध की। कभी वस्तुजगत् में ही सुन्दर की प्रतिष्ठा कर दी गई है और कभी उसे अन्तर-सत्य के रूप में प्रस्तुत करके आध्यात्मिक दृष्टि से आलोचना का विषय बनाया गया है। इस सम्बन्ध में मध्यम-मार्ग का अनुसरण करने वाले विचारकों की भी कमी नहीं रही है। मुख्यतः सौन्दर्य-विषयक चर्चा चार दिशाओं में हुई है —

१—केवल रूपाकार में सुन्दर की खोज।

२—वर्ण-सौन्दर्य तथा उपयोग-सौन्दर्य का अन्वेषण।

३—मानस-सौन्दर्य की शोध।

४—नैतिकता और ईश्वरीय-शक्ति की स्वीकृति में सुन्दर की खोज।

वाह्य रूप अथवा आकार के अन्वेषको ने प्रायः सम्मात्रा (सिमेट्री), सुव्यवस्था (ऑर्डर), विविधता (वैराइटी), एकरूपता (यूनीफॉर्मिटी), औचित्य (प्रोप्राइटी), जटिलता (इंट्रीकेसी), संगति (हारमोनी), प्रमाण-बद्धता या आनुगुण्य (प्रोपोरशन), संयम (मॉडरेशन), व्यंजना (सजेशन), स्पष्टता (सिम्प्लीसिटी), मसृणता (स्मूथनेस), कोमलता (टेंडरनेस), तथा वर्ण-प्रदीप्ति (कलरिंग) आदि को प्रमुख स्थान दिया है । वस्तुतः इन उपकरणों का उपयोग काव्येतर कलाओं में ही प्रमुख रूप से होता आया है, किन्तु किसी सीमा तक काव्य में भी उसे न तो अलम्ब्य ही कहा जा सकता है न उपेक्षणीय ही । उदाहरणतः, सम्मात्रा, प्रमाणबद्धता या सुव्यवस्थादि का जितना महत्व वास्तुकला में है उतनी ही उसकी उपयोगिता काव्य में भी स्वीकार की जा सकती है । सम्मात्रा समान अंगों की समानरूपता के रूप में एक ऐसा गुण है जिसका वास्तु-चित्रादि में विशेष महत्व है । एक मूर्ति का एक हाथ अत्यन्त छोटा अथवा अत्यन्त बड़ा, दूसरे की अपेक्षा अत्यधिक मोटा या पतला बना देने से सुरुचि की जैसी हानि होती है, वह सबकी अनुभूत है । इसी प्रकार एक व्यक्ति की एक आँख हाथी के समान और दूसरी उससे दुगुने-तिगुने आकार की हो तो निश्चय ही उसमें सौन्दर्य का दर्शन न होगा । तात्पर्य यह कि सौन्दर्य की सिद्धि के लिए किन्हीं दो एक से अंगों में समानरूपता या समानप्रमाणता का होना आवश्यक है । किन्तु सम्मात्रा और प्रमाणबद्धता में भेद है । प्रमाणबद्धता, सम्मात्रा से व्यापक है । जहाँ सम्मात्रा एक ही प्रकार के दो अंगों में समानरूपता की आवश्यकता सिद्ध करती है, वहाँ प्रमाणबद्धता पूर्ण शरीर के विभिन्नांगों में सम-विभाजन और सन्तुलित प्रमाण का आश्रय लेती है । यथा, किसी बाने की नीचे लटकती बाहुएँ, उसके छोटे-से मुख पर लम्बी नाक और उसका उन्नत भाल किसी की भी सौन्दर्य-सुरुचि को नहीं उभारते । अतः दोनों गुणों की पृथक्ता स्वतः सिद्ध है । काव्य में इन दोनों का उपयोग अलंकारादि के प्रयोग में होता है । साम्य-वैषम्य पर आधृत अलंकारों का प्रयोग इसी बात का प्रमाण है कि दो समान वस्तुओं अथवा दो विरोधी विषयों में भी अनुरूपता हो सकती है । उपमादि का आधार सम्मात्रा ही है । इसी प्रकार सर्गों तथा अकों के विकास-विस्तार, इतिवृत्त और कल्पना के सम्मिश्रण के मूल में प्रमाणबद्धता का हाथ है ।

इन दोनों के समान ही संगति तथा सुव्यवस्था का भी महत्व है । चित्रादि में रेखा, रंग, आकृति आदि का प्रयोग परस्पर ऐसा होना चाहिए जिससे एक के द्वारा व्यक्त होनेवाले भाव की दूसरे के द्वारा पुष्टि और वृद्धि होती हो । यही संगति है ।

होकर आनन्दालय तत्त्व चित्र की प्रभावशालिता को बढ़ा देने हैं। चित्र में रंगानुकूलता, संगीत में लयानुकूलता तथा नर्तन में गत्यनुकूलता का नाम ही संगति है। इस अनुकूलता का महत्व इसलिए है कि इसके कारण सहृदय या सामाजिक में तदनुकूल भावोद्बोध अथवा संवेदना की जागृति में सफलता प्राप्त हो जाती है। प्रमाणबद्धता और संगति में यही अन्तर है कि उसमें अनुयात होकर भी संगति के समान संवादित्व नहीं रहता। संगति, सद्गुण और विरोधी तत्वों की योजना, दोनों प्रकार से सिद्ध हो सकती है। इन्द्रियगुण के विविध रंग तथा विसद्गुण रंगों वाली किसी की वेश-भूषा में भी एक संगति का संवादात्मक प्रभाव रहता है। अतः संगति सद्गुण तथा विपरीत दोनों का अयना मानकर चलती है, परस्पर संवाद ही उसका वास्तविक लक्ष्य होता है। इसी प्रकार सुव्यवस्था का भी महत्व है। इधर-उधर पड़े हुए सामान को देखकर सभी अप्रसन्न होते हैं और व्यवस्थित रूप में रखा हुआ सामान न केवल नयनरंजक ही होता है, बल्कि विशेष उपयोगी भी सिद्ध होता है। उल्टी-सीधी ईंटें जोड़कर भी मकान बन सकता है और सुव्यवस्थित रूप में उन्हें रखकर भी। किन्तु, इनमें से दूसरे में जितने सौन्दर्य और जितनी उपयोगिता का लाभ होगा, वह पहले में नहीं हो सकता। इसी प्रकार जिन रंगों से चित्र बनता है, उनमें बिना कोई व्यवस्था रखे उनको एक साथ छोट देने से चित्र अकित नहीं होता, अन्यथा एक बालक भी सिद्ध चित्रकार हो सकता। काव्य में भी कथा-संयोजन, शब्द-संघटन आदि में इस व्यवस्था का आश्रय लेना आवश्यक होता है।

कभी-कभी वैचित्र्य अथवा वैविध्य भी सौन्दर्य का उत्पादक होता है। वैचित्र्य की स्वीकृति हमारे यहाँ भेदकातिशयोक्ति अलंकार तथा अद्भुत एवं भयानक रसों में दिखाई देती है। उपवन में बिले हुए विविध रंग वाले फूल किसका मन नहीं हरते। संगीत में स्वर-लहरो का वैचित्र्य कानों के लिए प्रायः अभूत बन जाता है। और यदि उस अनेकत्व में भी एकत्व की सिद्धि हो जाय तब तो उसका सम-प्रभाव और भी बढ़ जाता है। जितना ही जीवन में वैविध्य है, उतना ही वह हमें आकर्षित करता है। एकरूपता जीवन के प्रति विरसता उत्पन्न करती है, किन्तु इस वैविध्य में भी जीवन की एकता की सिद्धि होती है, अतः उसका महत्व और भी अधिक है। इसी प्रकार अनेकविध घटनाओं की काव्य-वर्णना जहाँ हममें वैचित्र्यजन्य आनन्द उत्पन्न करती हैं, वहाँ वैचित्र्य में निहित उद्देश्य की सिद्धि से सृष्टिपूर्ण आनन्द भी होता है। मनुष्य के अंगोपांग पृथक् रूप में जिस वैचित्र्य की सिद्धि कराते हैं, उससे भले ही कभी-कभी कोई सौन्दर्यानुभूति न हो, किन्तु

उसकी समग्रता में हमें अवश्य हो अपने ऐश्वर्य, अपनी शक्ति और अपनी सत्ता आदि का बोध आनन्ददायी होता है।

विविधता अथवा वैचित्र्य की सौन्दर्यानुभूति कभी-कभी विरोध के आधार पर भी होती है। उदाहरणतः, किसी चित्र में छाया-प्रकाश के रंग आकर्षक पार्श्व-भूमि तैयार करते हैं। इसी प्रकार गहरे रंग पर काली साड़ी की हृदयाकर्षकता भी छिपी नहीं है। काव्य में विरोधमूलक अलंकारों का यही उपयोग है। यह विरोध सुख-दुःख के रूप में जीवन में क्रिया का संचार तो फर ना ही है, उत्साहादि का प्रसारक भी होता है। इसी में जीवन का वास्तविक रूप खिलता है। अतः वैचित्र्य तथा अनेकत्व में एकत्व, दोनों का सौन्दर्यानुभूति में योग रहता है।

इनके अतिरिक्त कभी सारल्य और कभी वक्रता भी सौन्दर्य को उपस्थित करते हैं। सहज ही ग्राह्य होने वाली वस्तु निश्चय ही मन पर प्रभाव जमाती है। इसके विपरीत कभी-कभी यदि वक्रता का सहारा लिया जाय तो वह भी पूर्ण प्रभाव उत्पन्न करती है। इसीलिए अभिधा मात्र के आगे बढ़कर लक्षणा और व्यजना को काव्य में प्रतिष्ठा दी गयी है। कुन्तक ने तो वक्रोक्ति की प्रयत्नता-सिद्धि के लिए सबको उसी के अन्तर्भूत कर लिया है। सारांश यह कि उक्त सभी साधनों में सौन्दर्य की सिद्धि कराने की किसी-न-किसी रूप में सामर्थ्य अवश्य है, इसमें सन्देह नहीं।

रूपाकार में सौन्दर्य ढूँढने की यह प्रवृत्ति सौन्दर्य को वस्तुनिष्ठ मानकर चली है, अतः इसकी सारी खोज वस्तु तक ही सीमित रही। सौन्दर्य का किसी प्रकार अनुभवकर्ता से भी कोई आन्तरिक सम्बन्ध है अथवा नहीं, इस सम्बन्ध में यह मत चुप ही रहा। परन्तु प्रश्न यह है कि यदि वस्तु स्वतः सुन्दर होती है तो कोई वस्तु किसी को सुन्दर और किसी को असुन्दर या सुन्दरता-निरपेक्ष क्यों लगती है? क्यों एक व्यक्ति अपनी कुरूप पत्नी को भी सुन्दर ही समझ कर सुखी गृह लेता है और क्यों कोई दूसरा उसे देखकर नाक-भो सिकोड़ने लगता है? क्यों एक व्यक्ति के द्वारा की गई व्यवस्था दूसरे व्यक्ति की आँखों में खटकने लगा करती है? क्यों सभी व्यक्ति एक ही वस्तु को देखकर एक-सा सुख नहीं उठाते या उसके प्रति एक-सी विरक्ति प्रदर्शित नहीं करते? 'मुण्डे-मुण्डे मतिभिन्ना' अथवा 'नैको मुनिर्यस्य मतं न भिन्नम्', मतवैषम्य के सूचक ये वाक्य हमारे यहाँ क्यों प्रचलित हो गये हैं? ऐसा लगता है कि सौन्दर्य की व्याख्या इन प्रश्नों के रहते हुए केवल वस्तुनिष्ठ दृष्टि से कभी पूर्ण नहीं हो सकेगी। सम्भवतः, इसी प्रकार के अनेकानेक प्रश्नों का विचार करते हुए ही योरोप में दूसरा मत प्रयोग-सौन्दर्य अथवा साहचर्य-

त्रास के रूप में आया। जेफ्रो, एलीसन तथा बेन नामक विद्वानों ने साहचर्यवाद की प्रतिष्ठा करके वस्तुनिष्ठ दृष्टि की त्रुटियों को दूर करने का प्रयत्न किया। साहचर्यवाद की समझाते हुए जेफ्रो महाशय का कथन है कि * सौन्दर्यानुभूति का प्रमुख आधार हमारे द्वारा अनुभूत पूर्वकालीन भावों की अनुकूलता-अननुकूलता है। अर्थात् जिन वस्तुओं का हमसे किसी समय साहचर्य रहा है वे किसी-न-किसी प्रकार हमारे भावों और हमारी संवेदनाओं को उभारते रहे हैं। वे संवेदनाएं सुखात्मक अथवा दुःखात्मक, रागात्मक अथवा द्वेषात्मक, किसी भी प्रकार की हो सकती हैं। किसी वस्तु को सुन्दर या असुन्दर कहते समय हमारे विचारों के मूल में उन्हीं भावों या संवेदनाओं का पुनःस्वरण काम करता दीख पड़ता है। अर्थात् किसी वस्तु का हमें सुन्दर या असुन्दर प्रतीत होने का कारण यह है कि उसमें हमें किसी प्रकार की अनुकूलता-प्रतिकूलता का ऐसा स्मरण हो आता है जो हमारे सुख या दुःख को जगा देता है। वस्तु स्वतः सुन्दर नहीं हैं। इतने अर्थ के अतिरिक्त प्राध्यापक रा० श्री० जोग ने इस मत का एक गीण अर्थ भी ग्रहण किया है कि दो वस्तुओं में यदि समानरूपता नहीं हो तो भी हमें उनमें से एक सुन्दर और दूसरी असुन्दर ज्ञात होने लगती है। यथा, किसी स्त्री को माथे पर सोभाग्य-तिलक लगाये देखने के पश्चात् यदि हम किसी बिना तिलक वाली स्त्री को देखें तो दूसरी हमें असुन्दर ज्ञात होगी। हमारे यहाँ सोभाग्य-बिम्बी न लगाना इसीलिए विधवा का लक्षण माना जाता है अथवा कन्या का।

साहचर्यवाद में अशतः सत्यता होते हुए भी सर्वांशतः सत्यता नहीं है। यदि ऐसा होता तो पूर्वकाल में कृष्ण के रहते गोपिकाओं को जो कुंजें मादक प्रभाववाली लगती थीं उन्हीं के सम्बन्ध में वियोग की अवस्था में उन्हें विरोधी प्रकृति की क्यों लगती? दूसरे, ऐसी अवस्थाओं में जब कि हमें किसी भी प्रकार का सुखदुःखादि नहीं रहता कोई सुन्दर वस्तु हमारी दृष्टि में आ सकती है और अन्यकारण निरपेक्ष अवस्था में भी उससे सुख उत्पन्न हो सकता है। सात रंगों में से कोई एक रंग किसी विशेष को क्यों अधिक सुखद लगता है, इस सम्बन्ध में भी साहचर्यवाद से कोई समाधान न हो सकेगा। अतः साहचर्यवाद का महत्त्व इतना हो माना जा सकता है कि वह अनुकूल परिस्थिति में भाव का प्रकर्ष कर सकता है और प्रतिकूल परिस्थिति में या तो दुःखद भाव को कुछ कम कर सकता है या सुखद भाव में कुछ न्यूनता ला सकता है। साथ ही यह भी नहीं कहा जा सकता कि यह दृष्टि एकांततः विभाव का तिरस्कार कर सही है। क्योंकि साहचर्य द्वारा जन्मत सुखद अनुभूतियाँ भी

नो बिनाश को ही उद्दिष्ट करके उत्पन्न होता है, उससे पृथक् किंवा कल्पना-लोक में उनकी सत्ता नहीं जान पड़ती। साहचर्यवाद कोई सार्वकालिक तथा सार्वजनीन नियम नहीं बन सकता।

प्रथा और स्वभाव के आधार पर सौन्दर्य-कल्पना का भवन निर्मित हो सकता है या किन्हीं अंशों में हुआ है, इसमें सन्देह नहीं। हम अपने यहाँ की प्रथाओं की तुलना में प्रायः दूसरे देशों की प्रथाओं का उपहास करते पाये जाते हैं। अपनी प्रथाओं और रूढ़ियों के पालन के लिए हमसे से अनेक लड़ाई-झगड़ा करने से भी नहीं झिझकते और उनको तोड़ने पर कितनों की जाति-च्युत कर दिया जाता है अथवा किसी अन्य प्रकार से दण्डित किया जाता है। प्रथा के पालन का आग्रह वस्तुतः उसके प्रति सुन्दरता की भावना के कारण होता जान पड़ता है। जिस काम को हम अच्छा या सुन्दर समझते हैं, उसे करने पर उतारू ही नहीं रहते, दूसरे को भी बँसा करने के लिए बाध्य करते हैं। इसी प्रकार स्वभाव भी सुन्दरता-असुन्दरता का निर्णय करने में कारणस्वरूप सिद्ध होता है और उपयोग-अनुपयोग भी सुन्दर-असुन्दर का विवेक जागृत करते हैं। कभी-कभी हम किसी वस्तु को केवल उपयोगी जानकर ही उसे सुन्दर मान लेते हैं और कभी-कभी अनुपयोगी—चाहे वह केवल हमारे लिए ही अनुपयोगी हो—वस्तु को भी असुन्दर कहकर तिरस्कार कर देते हैं। हानिप्रद वस्तुएँ तो सदा कुरूप ही मानी जाती हैं, किन्तु वही वस्तु यदि एक के लिए हानिकर न हो तो उसके साथ कभी-कभी उपयोगी होने की भावना भी उसे सुन्दर कहला देती है। यथा, सपेरे के लिए सर्प भी आर्थिक दृष्टि से उपयोगी है, अतः उसके विषयमें होने पर भी सपेरा उसके बहुरूपों में सुन्दरता का आरोप कर सकता है, भले ही वह दूसरों के लिए हानिकर ही हो। वह जब तक सपेरे के हाथ में रहकर हमें हानि नहीं पहुँचाता तबतक हमसे भी अनेक उसकी सुन्दरता की चर्चा कर सकते हैं, जो उपयोग-निरपेक्ष रहकर भी उसके हानिहीन होने के कारण ही की जाती है। अभिप्राय यह है कि प्रथा, स्वभाव, संस्कार, उपयोग, हानि-राहित्य आदि कई आधारों पर वस्तु में सौन्दर्य खोजने की प्रवृत्ति पाई जाती है। किन्तु इन सब के मूल में विभाव का विचार किसी-न-किसी रूप में काम करता ही रहता है, अतः इस प्रकार के सभी दृष्टिकोण वस्तुनिष्ठ ही कहे जायेंगे।

इन दृष्टियों से पूर्णतया सन्तुष्ट न हो पाने पर कुछ विचारकों ने सौन्दर्य की आध्यात्मिक व्याख्या प्रस्तुत की है। ये लोग सौन्दर्य को वस्तुनिष्ठ गुण न मानकर मन की सौन्दर्यानुभूति का अधिष्ठान और सौन्दर्य को मानस मानते हैं। दूसरी

और कुछ ऐसे विचारक हैं जो ईश्वर को ही सद्गुणसम्पन्न मानकर उसे सम्पूर्ण प्रकृति में व्यापक मानने के कारण उसके गुणों को भी उसमें व्याप्त मानते हैं और इस प्रकार उसकी सौन्दर्य-सत्ता को ही वस्तु के सौन्दर्य का कारण मानते हैं। कुछ दूसरे विचारक प्रमाता और प्रमेय के एकत्व में सौन्दर्य की सिद्धि मानकर चले हैं और कुछ नैतिकता को ही सौन्दर्य का मापदण्ड मानते हैं।

सौन्दर्य को मानस माननेवालों में क्रोचे का मत विशेष उल्लेखनीय है। वह ज्ञान को दो प्रकार का मानते हैं। एक, अन्वीक्षाप्रसूत सामान्यावलम्बी तथा दूसरा, कल्पनाप्रसूत विशेषावलम्बी। अन्वीक्षा-निरपेक्ष ज्ञान ही विशेष ज्ञान या इंटूइशन है। अन्वीक्षा के विरुद्ध इसे ईक्षावृत्ति कहा जा सकता है। इसी का परिणाम है, प्रकाश। यह प्रकाश पंक्ति-पंक्ति या शब्द-शब्द में रहकर काव्य में प्रकाशित होता है। इसी प्रकार रंगादि का प्रकाश अन्य कलाओं में प्रकाशित होता है। इसी ईक्षावृत्ति के आधार पर अभिव्यक्ति की पूर्णता-अपूर्णता का विचार करना चाहिए। ईक्षावृत्ति अथवा संकल्पात्मक अनुभूति की पूर्णता के प्रभाव से अभिव्यक्ति भी स्वतः पूर्ण होती है। प्रकाशभंगी ही सौन्दर्य का प्राण है। विषयवस्तु मात्र को सुन्दर न कहना ही उपयुक्त होगा। अभिव्यक्ति में उपस्थित होनेवाला वस्तु का स्वरूप वास्तविक स्वरूप से भिन्न होता है, क्योंकि वह कल्पना-प्रसूत होता है। अतः बहिर्वस्तु को महत्व नहीं दिया जा सकता। इन्द्रियज रूपादिबोध तो केवल वीक्षावृत्ति के परिणामस्वरूप ही सिद्ध होता है। अतएव बहिर्वस्तु को सुन्दर कहा जाय तो समझना चाहिए कि वस्तु की सुन्दरता को स्वीकार नहीं किया जा रहा है, अपितु लाक्षणिक प्रयोग मात्र से काम लिया गया है। सारांश यह कि सौन्दर्य कल्पनामूलक अन्तर्व्यापार मात्र है। कल्पना द्वारा विचारण, संशोधन, परिवर्तन तथा परिवर्धन होने पर ही हमारे चित्त रूपी पट पर प्रकृति का वह रूप अंकित होता है, जिसे हम सुन्दर कहते हैं। प्रकृति स्वतः सुन्दर नहीं है। इसी प्रकार काव्य को सुन्दर कहने का भी यही अर्थ है कि उसके छन्द आदि नहीं बल्कि कल्पना में भासित उसके अर्थ ही सुन्दर हैं।

डॉ० दासगुप्त ने प्रस्तुत ग्रंथ के द्वितीय अध्याय में विस्तार से क्रोचे के मत को समझाया है और उसकी आलोचना की है। क्रोचे का मत है कि आत्मा की रचना में चार वृत्तियों का संयोग रहता है। यह चार वृत्तियाँ क्रमशः १. वीक्षामूलक, २. विधिमूलक ३. अन्वीक्षामूलक तथा ४. योगक्षेममूलक कही जा सकती हैं। इन वृत्तियों का स्वरूप ऐसा मिश्रित और प्रायः एकसाथ चलने वाला होता है कि इनके पार्थक्य और क्रम को जानना संभव नहीं होता। अतएव इन्हें असंलक्ष्यक्रम कहा

जा सकता है, तथापि अकम नहीं। हमें सौन्दर्य का बोध वीक्षाव्यापार द्वारा ही होता है, अतएव उसे केवल कल्पनामूलक अन्तर्द्रष्टापर कहना उचित होगा। किसी शब्दादि को सुनकर हमारी अन्तर्वृत्ति उसी के अनुरूप जागृत हो जाती है और उस अर्थ के अनुरूप व्यापारवती होने लगती है। इस प्रकार से व्यापारवती कल्पना में भस्मित वस्तु ही यथार्थतः सुन्दर कहलाती है। अभिप्राय यह कि दृष्ट रूप कल्पना का संग पाकर भिन्न रूप और भूति धारण कर लेता है। उसकी उस दृष्ट रूप से नितान्त पृथक् सत्ता स्थापित हो जाती है और द्रष्टा को सौन्दर्यबोध के समय बाह्याभ्यन्तर का द्वैतबोध नहीं होता। आन्तरिक होने के कारण ही सौन्दर्य की कोई निश्चित रूपरेखा दे सकना या सौन्दर्यबोध के लिए कोई नियम निश्चित कर सकना सम्भव नहीं है। वह तो व्यक्ति-व्यक्ति के अपने संस्कारों और अपनी-अपनी वीक्षावृत्ति पर निर्भर है। जो वस्तु, इसीलिए, एक व्यक्ति को सुन्दर लगनी है, वही दूसरे को कभी-कभी कुत्सित भी लगाने करती है। स्वयं भिन्न स्थितियों में एक ही व्यक्ति चन्द्रमा को शीतल या दाहक भान लिया करता है।

ओचे वीक्षावृत्ति को अन्वीक्षानिरपेक्ष मानते हैं। उनका कथन है कि यद्यपि किसी चित्र को देखते समय अन्वीक्षालभ्य व्यापारों की सत्ता बनी रहती है, तथापि चित्र का वास्तविक आनन्द हम उसकी समग्रता या उसके अखण्ड भाव में ही ले पाते हैं, अन्वीक्षालब्ध अण-प्रत्यण के भिन्नता-ज्ञान में हमें आनन्द नहीं आता। यही अखण्डभाव वीक्षावृत्ति की स्वतन्त्रता का द्योतक है, यही इंडुइशन है। वस्तुतः इस प्रकार का आन्तर-दर्शन ही यथार्थ दर्शन है और यह वस्तु-निरपेक्ष होता है। ओचे के अनुसार वीक्षावृत्ति के द्वारा गृहीत संस्कृत, परिष्कृत रूपों में ही सौन्दर्य होता है और वीक्षावृत्ति स्वतः भावोन्मुक्ति का द्वार खोज लेती है। इंडुइशन या दर्शन के साथ ही एक्सप्रेशन या अभिव्यक्ति उपस्थित हो जाती है। इस रूप में वीक्षावृत्ति का प्रयोग वस्तुपथायक भी है और अभिव्यक्ति अथवा प्रकाशोपथायक भी। प्रकाशोपथायक वृत्ति में आकर्षण बना रहता है, जिसके परिणामस्वरूप आनन्द की उपस्थिति होती है। इस प्रकार ज्ञानांश, हलावांश तथा प्रकाशांश तीनों युगपत् भाव से प्रतीत हुआ करते हैं। इसीलिए इस प्रतीति को असंलक्ष्यक्रम कहा गया है। वस्तु की इस प्रकार की स्थिति के कारण ही ओचे केवल रूपाकार या फार्म का सौन्दर्य का प्राण मानते हैं। अन्तर्वृत्ति के महत्त्व को सहज ही किसी फोटो और चित्र की तुलना के द्वारा जाना जा सकता है। फोटो में वीक्षावृत्ति का संयोग न होने के कारण ही उसमें चित्र का-सा सौन्दर्याकर्षण नहीं होता। इसी आधार पर ओचे, कांट तथा हेगेल कला को अध्यात्म-बोध मानते हैं।

दर्शन एक विशेषात्मक विज्ञान है जो जीवन के सामान्यात्मक ज्ञान से भिन्न है। इंदुइशन या अखण्ड अनुभूति ही सार्थक होती है, पर्येक्षण या दृष्ट-ज्ञान विच्छिन्न तथा अर्थविहीन होता है। इंदुइशन के बल पर विज्ञान में भी सौन्दर्य उत्पन्न हो सकता है। कवि का विदग्ध से इसी इंदुइशन के आधार पर अन्तर ज्ञान पड़ता है। विदग्ध में दिग्ग-चातुर्य का अभाव उसे कवि से पृथक् सिद्ध करता है। वस्तुतः रचना के समय कवि वहिसंता पर ध्यान ही नहीं देता, बल्कि उसकी अन्तरात्मा कायना से बल पाकर संयुत वेग के साथ कला के रूप में प्रकाशित हो जाती है। कवि की रचना दूसरे शब्दों में उसी का आत्मसाक्षात्कार है, उसी का आत्म-प्रकाश है। इस आत्मप्रकाश के अभाव में केवल व्यक्तियों से कला का सर्जन नहीं किया जा सकता। कवि की यही निर्विकल्प अवस्था सर्जन के लिए महत्वपूर्ण है, यही समस्त ज्ञान, इच्छा आदि का आदि-उपादान है। पाठक या दर्शक कला में स्वयं कलाकार, उसके रचयिता के ही दर्शन करना चाहता है। क्रोचे की धारणा उप-योगितावादी मंद्वान्तिकों के विपरीत यह है कि हम कलाकृति के द्वारा किसी उपदेश-ग्रहण की कामना नहीं करते, बल्कि अत्यधिक कल्पना में ही रमण करना चाहते हैं। काव्यपाठ के समय हम चाहते तो यह है कि वह हममें प्रेरणादायक तीव्र भावसंवेग उत्पन्न कर सके। जिस काव्य से हम इन भावसंवेगों को इस रूप में ग्रहण नहीं कर पाते, हमारे लिए वह काव्य ही हीन ज्ञात होने लगता है और उसके रचयिता को हम एक हीन कलाकार के रूप में ही देख पाते हैं। व्यक्तित्व के प्रकाशन में ही कलाकृति और कलाकार की सार्थकता है, भावों की प्रच्छन्नता में नहीं। इंदुइशन का प्रभाव स्वतःस्फूर्त रूप में इसीलिए व्यक्त हुए बिना नहीं रहता। इस तरह विचार करे तो सभी कलाएँ दो प्रकार की सिद्ध होंगी—१. रूपविधायक भी और २. व्यक्तित्वविधायक भी।

क्रोचे कला मात्र को एकात्मक मानते हैं, अतएव उनके लिए इस प्रकार का प्रश्न ही निरर्थक हो जाता है कि इंदुइशन मानने पर कला में वस्तु और रूप को अलग कैसे समझा जाय। दोनों में भेद मानने वालों के लिए उनमें ऐक्य की स्थापना भी कठिन होगी, किन्तु कला को एकात्मक मान लेने पर इस प्रकार की कठिनाई उपस्थित न होगी, ऐसा क्रोचे का विश्वास है, क्रोचे की धारणा है कि भावसंवेग आत्मस्थ अवस्था है और केवल स्वयं-प्रकाश ज्ञान ही नाना आत्मावस्थाओं को प्रकट करता है। डॉ० दासगुप्त की ओर से इस सिद्धान्त का विरोध करते हुए कहा गया है कि भावसंवेग को आत्मावस्था मान लेने पर प्रकृति का तिरस्कार करके केवल एक 'आह' में भी विशाल काव्य की कल्पना के समान ही क्रोचे की

यह कल्पना भी है। न एक 'आह' मात्र काव्य है और न वस्तु-निरपेक्ष भावसंवेग ही सम्पूर्णतया सकल और प्रभावोत्पादक होगा। वस्तुतः स्वयं क्रोचे भी पहले इसी विचार के थे कि ऐच्छिकवृत्ति या इमेजिनेशन के द्वारा उपस्थापित सामान्य ससर्गवर्जित मूर्त छवि को कलात्मक या वैश्विक कहने हैं, किन्तु बाद में वे केवल स्वच्छन्दवाही कल्पना (फैंसी) को ही भावसंवेग का प्रकाशक मान बैठे। उनका विचार है कि कलाकार मूर्त छवियों को विलक्षण दर्पण में आँक लेता है और समय आने पर अपनी ध्यानशक्ति के द्वारा उन्हें प्रकाशित कर देता है। अतएव वैश्विक सृष्टि नित्य होती है।

क्रोचे की इस प्रकार की धारणाओं में परस्पर विरोधी बातें दिखाई देती हैं। डॉ० दासगुप्त ने इस संबंध में अनेक प्रश्न उपस्थित किये हैं, जिनका यहाँ संकेतात्मक उल्लेख ही पर्याप्त होगा। क्रोचे के सिद्धान्तों में सबसे बड़ा अन्तर्विरोध तो यह है कि उन्होंने वीक्षा-व्यापार का आन्तरिक मानकर भी बहिर्जगत् के प्रभावों की धारणा को वैश्विक मान लिया है। इस स्थल पर कई प्रश्न उपस्थित किये जा सकते हैं। यथा, यदि अन्तःव्यापार को भी बहिःसंस्कार की आवश्यकता है तो उसे निरपेक्ष अनुभूति कैसे कहा जा सकता है? आन्तर मान लेने पर संस्कारों की सहायता किस रूप में मिल सकती है? यदि बहिःस्पर्श स्वीकार न करे तो आन्तरिक व्यापार को तन्निरपेक्ष कहने में ही क्या हानि है? स्वयंप्रकाश ज्ञान की विद्यमानता में बहिःस्पर्श या संस्कार की आवश्यकता ही क्या है? क्या स्वयं मात्र की सृष्टि स्वयंप्रकाश ज्ञान से होती है? क्रोचे ने स्वयंप्रकाश ज्ञान में ध्यान-बल से वस्तु-स्पर्श का ग्रहण, वर्जन तथा पोषण तो स्वीकार किया है, किन्तु उसमें विभिन्न-जातीय स्पर्शों की सृष्टि नहीं जाती है। यद्यपि क्रोचे अलौकिकता का विरोध करते हुए भी संस्कारों का विशोधन, परिवर्तन तथा परिवर्द्धन स्वीकार करते हैं और उसे वीक्षा-कार्य मानते हैं, किन्तु उन्होंने यह संकेत नहीं किया कि यह विशोधन आदि किस प्रणाली या किस उद्देश्य से सम्पन्न होना है। इसी प्रकार उन्होंने इस बात पर भी ध्यान नहीं दिया कि यदि संस्कार बाह्य मात्र है तो आन्तरिक वृत्ति से उसका संबंध किस प्रकार घटित होता है, दोनों के सम्मिलन की संभावना किस प्रकार उत्पन्न होती है? वास्तविक बात तो यह है कि वीक्षावृत्ति के पूर्व संस्कारों का ज्ञान नहीं होता और क्योंकि क्रोचे के ही शब्दों में वे स्वतन्त्रः भिन्न हैं, अतः उन्हें सहज नहीं दिया जा सकता। परन्तु बिना वीक्षा-प्रयोग के तो उनकी भिन्नता का भी ज्ञान न होगा और भेद होने पर वे सामान्यवर्गभूक्त होने के कारण अन्वीक्षा से संबंध रखने लगते हैं। क्रोचे के मत में यह दूसरा अन्तर्विरोध है कि वे संस्कारों में परिवर्तन

स्वीकार करके एक ओर यद्यपि उनकी प्रकारान्तर से पूर्व सत्ता मान लेते हैं, तथापि वीक्षा के अभाव में अन्वीक्षा संभव नहीं मानते। इस रूप में संस्कारों का यह स्वरूप ही स्पष्ट नहीं हो पाता कि वे आन्तरिक हैं अथवा बाह्य। आन्तरिक क्रिया बाह्यवस्तु में परिवर्तन नहीं ला सकती। अतः एक ओर उन्हें बाह्य नहीं कहा जा सकता और दूसरी ओर वीक्षा-अन्वीक्षा से अनुत्पन्न होने के कारण वे आन्तर भी नहीं कहला सकते।

क्रोचे निर्विकल्प स्थिति की कल्पना करके भी भाषा के द्वारा उसकी अभिव्यक्ति संभव मानते हैं। प्रश्न यह है कि नियमतः अलक्ष्य को जान लेने पर अंगों का भी बाध हो जाया करता है और तभी हम किसी वस्तु को उसके अनुकूल नाम देते हैं किन्तु यदि वीक्षावृत्ति के द्वारा हमें सामान्य संसर्गवर्जित रूप में ही बोध होता है तब तो स्पष्ट ज्ञान की द्योतक भाषा का प्रयोग भी संभव नहीं है। ऐसी दशा में इन्द्रिय-ज्ञान का अनिवार्य परिणाम अभिव्यक्ति कैसे माना जा सकता है ? क्रोचे के मत का वैचित्र्य यह भी है कि वे वेदना, भावसंवेग तथा अन्तरानुभूति को आत्मावस्थाएँ तो मानते हैं परन्तु वीक्षावृत्ति तथा भावसंवेग को पृथक् मानकर भावसंवेग की आन्तरिकता का तिरस्कार कर देने हैं। यदि वीक्षाव्यापार आन्तरिक है तो भावसंवेग से उसकी भिन्नता कैसी ? इसी प्रसंग में वीक्षावृत्ति, संस्कार तथा भावसंवेगों को लेकर कई प्रश्न उपस्थित हो जाते हैं। जैसे, जो आन्तर-व्यापार भावसंवेग निरपेक्ष रहकर अन्तःसंस्कारों का परिष्कार करता है, वही संवेगों से सम्बन्धित परिष्कृत प्रमा (कन्सेप्ट) को कैसे जन्म दे सकता है ? यदि भावसंवेग आत्मावस्था के द्योतक है तो विशुद्ध एवं परिष्कृत अन्तःसंस्कार भी उसी की अवस्था कैसे हैं ? यदि है तो तब आन्तर-व्यापार भावसंवेग-निरपेक्ष रूप में अन्तःसंस्कारों का परिष्कर्ता न माना जायगा। यदि वीक्षा-गृहीत मूर्त छवि इन्द्रिय-ज्ञान के परिष्कार पर आपारित है तो वह भी आत्मावस्था नहीं हो सकती, न इन्द्रिय-ज्ञान पर आधारित वैश्व व्यापार के परिणाम ही आत्मा की मूल अवस्था माने जा सकते हैं। इसी प्रकार भावसंवेगों को आत्मा से निस्पृत प्रवाह मानने पर उसकी भी एक वृत्ति की कल्पना कर लेनी पड़ेगी। फिर वीक्षा से उसका क्या और कैसा सम्बन्ध रह जायगा ? तथा भावसंवेग एवं व्यक्तित्व में परस्पर क्या संबंध है ? इन प्रश्नों के उत्तर भी क्रोचे की विचार-सरणि से भली प्रकार नहीं मिल पाते।

क्रोचे कला को भावसंवेगात्मक मानते हुए उसे व्यक्ति-वैशिष्ट्य-हीन मानते हैं। वे उसे सामान्य अनुभूति मानते हैं, किन्तु सामान्य ज्ञान में भी विशेष की विशुद्धानता, समष्टि में व्यष्टि की उपस्थिति को अस्वीकार नहीं किया जा सकता।

क्रोचे इस संबंध में कोई निर्देश करते नहीं जान पड़ते । इसी प्रकार वे केवल फौंसो या स्वच्छन्दवाही कल्पना पर ही कला की सत्ता आधारित मानते हैं, किन्तु मनन-व्यापार के अभाव में केवल स्वच्छन्द कल्पना से कोई कला-रूप उपस्थित करना संभव नहीं जान पड़ता । कलाकृति की सगठनात्मक विशेषताएँ उस कृति-विशेष में बिना मनन-व्यापार के अंकुश के आती नहीं जान पड़ती । क्रोचे कलाकृति में वस्तु तथा स्वरूप के समन्वय का तिरस्कार करते हैं और वस्तु को अनेय संस्कार मात्र मानते हैं । वे वस्तु को जैवप्रवृत्ति मूलक मानते हैं । वस्तु ही ज्ञान-कारण है और उसी के कारण नाना भेद उपस्थित होते हैं, फिर भी विषय का अस्फुट-सा आभास मानकर भी क्रोचे उसके विषयत्व या ज्ञेयत्व की धारणा का तिरस्कार करते हैं । स्वरूप या फार्म उनके विचार से कूटस्थ होता है और विषय का स्वरूप अनिश्चित है । साथ ही फार्म एक प्रकार का आध्यात्मिक व्यापार है । किन्तु क्रोचे ने इस बात पर विचार नहीं किया कि जो वस्तु व्यापारात्मक है वह कूटस्थ अथवा अपरिवर्तनीय भला कैसे हो सकती है ?

क्रोचे की एक ओर भ्रान्त धारणा है कि विषय तथा स्वरूप केवल एक नवीन रूप धारण कर लेते हैं और हमें उनका पृथक्-बोध नहीं होता । डॉ० दासगुप्त का कथन है कि हमें क्रमशः विषय का आभास होने पर उसे ज्ञेय बनानेवाले उसके स्वरूप का आभास भी होता है और तदनन्तर दोनों का पार्थक्य जान पड़ता है । यदि इस प्रक्रिया को स्वीकार कर लें तो विषय अज्ञेय रह ही नहीं जायगा । बोधा-व्यापार का संबंध स्वरूप से माना गया है । स्वरूप विषय-हीन नहीं होता, अतएव यदि स्वरूप से विषय-ज्ञान स्वीकार करे तो क्रोचे की यह धारणा भी असंगत प्रतीत होगी कि विषय का परिष्कृत रूप उपस्थित होता है, क्योंकि वैसी दशा में वस्तु का स्वरूप ही बदला हुआ दिखाई देगा और प्रतीति भ्रामक होगी ।

क्रोचे ने बताया है कि आत्मा की विकासावस्थाएँ हैं, कामना, इच्छा, क्रिया । तीनों की एकल्यता में आत्माभिव्यक्ति स्वरूप धारण करती है और इसी क्रम से सत्य गतिशील रहा करता है । हम सदैव सभाव्यमान से सभूति की ओर तथा सभूति से संभाव्यमान की ओर बढ़ते रहते हैं । इस प्रकार कलाकार के भावसंवेगों की अभिव्यक्ति के समय वस्तुतः उसकी इच्छा तथा क्रिया की ही अभिव्यक्ति होती है । इसी से हमारे आन्तरिक गतिशील सत्य का पता चलता है, अतः वस्तु और भावसंवेग अभिन्न माने जाने चाहिये । इस संबंध में डॉ० दासगुप्त ने चार प्रश्न उपस्थित किये हैं । १-भावसंवेग की इच्छा तथा क्रिया के साथ एकता का कारण स्पष्ट नहीं किया गया । २-ऐक्य को ही वस्तुसत्य तथा तत्त्वस्वरूप नहीं माना जा

सकता । ३—यह तत्त्व स्वयंप्रकाशज्ञान द्वारा कैसे ग्रहण कर लिया जाता है ? तथा ४—यदि स्वयंप्रकाशज्ञान का संबंध स्वयं अमान्य विषय से है तो भावसंवेग, इच्छा अथवा क्रिया में उसकी अवच्छेदकता कैसे स्वीकार की जा सकती है ?

क्रोचे की आवृत्ति से पूर्व संस्कारों की सत्ता स्वीकार न करके एक प्रकार की गड़बड़ी में पड़ गये हैं । सौन्दर्यसृष्टि के वस्तुनः तीन स्तर माने जा सकते हैं : अस्पष्ट संस्कार, अनुभूति तथा बहिर्निरूपण । क्रोचे के अनुसार अनुभूति संस्कारों की जितनी ही परिष्कृत रूप में धारण करती है, उतना ही सौन्दर्यसृष्टि का दृष्टित्व सिद्ध होता है । परन्तु, क्रोचे बहिर्निरूपण को स्वीकार नहीं करते तो बहिःस्पर्शों की सत्ता ही मानना अनुचित होगा । क्रोचे के अनुसार विचार करें तो स्पर्श केवल कलाकार के अन्तर में स्थित होंगे । उस आन्तरिक स्पर्श का वर्णादि के रूप में बाह्य प्रकाशन और उनका सहृदय में संक्रमण दोनों ही बातें उस समय तक व्यर्थ रहेंगी जब तक उनकी बहिःसत्ता न मान ली जायगी, क्योंकि किसी की आन्तरिक स्थिति की किसी अन्य के द्वारा अनुभूति निराधार रूप में स्वीकार नहीं की जा सकती । आधार ही मानना है तो बहिःसत्ता स्वीकार करनी पड़ेगी । बहिःसत्ता मानने पर ही पाठक और कलाकार की अनुभूति में एकता स्थापित हो सकेगी । ऐसी दशा में क्रोचे को न चाहते हुए भी संस्कारों की अनुभूति से पूर्ववर्तिता स्वीकार करनी पड़ेगी । पाठक के मन में कवि के समान संस्कार होंगे तब तो उसकी अनुभूति वैसी होगी, सभी वह कवि की अनुभूति से परिचित होगा । केवल अनुभूति का स्वरूप जान लेने से संस्कार का बोध संभव नहीं है ।

इसी प्रकार सैनिक काव्य-व्यापार पर ध्यान देने से क्रोचे का यह सिद्धान्त भी ध्वस्त हो । विनाई देता है कि अनुभूति ही अभिव्यक्ति कहलाती है । काव्य में शब्द-शोषण व्यापार का विशेष गहत्व है । यदि शब्द-शोषण को माने तो केवल अनुभूति ही अभिव्यक्ति नहीं ठहरती, विचार आकर उसका पथ रोक लेते हैं और विवेक उसे रास्ता दिखाता है । इस रूप में यह मानना ही उचित होगा कि अनुभूति शब्द-शोषण की पूर्ववर्तिनी है और वही अभिव्यक्ति नहीं है । कवि के साथ पाठक के चित्त को भी अनुत्प्रेरित करने पर, उसे सन्मान लेने पर काव्यादि की भाषादि के रूप में बाह्य सत्ता स्वीकार करनी पड़ती है । यदि क्रोचे को यह काव्यादि की बाह्य सत्ता स्वीकार हो तो प्रकृति की प्राप्य सत्ता को स्वीकार कर लेने और उसे सन्मान लेने में भी उन्हें कोई आपत्ति नहीं होनी चाहिये ।

एक बड़ी आपत्ति क्रोचे के मत के सम्बन्ध में यह भी है कि यदि केवल अभिव्यक्ति से ही सौन्दर्य जान लिया जायगा तो भिन्न-भिन्न कृतियों में परस्पर

नूमिका

श्रेष्ठता की स्थापना करना संभव न होगा। जब सभी अभिव्यक्तियों सुन्दर मान ही ली गईं तो फिर क्या वाल्मीकि 'रामायण' और कदा माध्वार्ण काव्य या काव्य? दोनों ही उस अवस्था में समान महत्त्वशाली हैं। किन्तु सामान्यतः जन-समाज अथवा सहृदय-समाज में सभी कृतियों को कभी भी समान महत्त्व नहीं मिला है। सभी कलाकारों में एकस्रो सामर्थ्य नहीं होता, सभी अपनी भावनाओं को समान भाव से व्यक्त नहीं कर पाते। इसके अतिरिक्त सारी अभिव्यक्तियाँ सुन्दर हों हें तो असुन्दर क्या हैं? इस प्रकार के अनेक प्रश्न क्रोचे के सिद्धान्त के विरोध में उठाये जा सकते हैं, और उठाये गये हैं।

तात्पर्य यह है कि प्रायः सभी दृष्टियों से क्रोचे के विचारों में अनेकमुखी अन्तर्विरोध जान पड़ते हैं और इस प्रकार सौन्दर्यशोध के संवध में ये कोई मान्य सिद्धान्त प्रस्तुत नहीं कर पाते। फिर भी क्रोचे को इतना महत्त्व तो मिलना ही चाहिये कि उन्होंने इस प्रसंग में संकीर्ण नियमों से छुटकारा दिलाने का प्रयत्न किया है। उन्होंने कला को भौतिक जगत से ऊपर उठाकर उसे आध्यात्मिक स्वीकार किया है और उसमें मूलतः ज्ञान, मितृक्षा तथा वेदना की सत्ता स्वीकार की है।

कला की आध्यात्मिकता पर बल देकर ही क्रोचे ने भूल की है। वास्तविकता तो यह है कि कला एक ओर जितनी ही आध्यात्मिक है दूसरी ओर उतनी ही भौतिक भी है। वह न इस जगत् से पूर्णतया छुट पाती है और न किसी अलौकिक आध्यात्मिक प्रदेश से ही निरान्त संलग्न है। बिना जागतिक विषयाधार के उसकी रचना संभव नहीं है और बिना आध्यात्मिक कल्पना-व्यापार के उसका पुनर्निर्वाकरण न हो सकेगा।

सौन्दर्य को ईश्वरीय शक्ति से सम्बन्धित मानने वाले विचारकों के प्रतिपादन में स्वभावतः नैतिकता, मंगल अथवा विशुद्धिकरण आदि भावनाओं का सम्मिश्रण हो गया है। ईश्वर को सत्, चित् और आनन्द अथवा सर्वगुणोपेत मानने के कारण इस प्रकार का सम्मिश्रण भी स्वाभाविक ही था। इस सम्बन्ध में प्लेटो, प्लाटी-नस, टॉल्स्टाय, रस्किन, बर्क, शेफ्ट्सबरी, श्लेगेल आदि अनेक लेखकों के मत उल्लेखनीय हैं।

प्लेटो सौन्दर्य को तत्त्वज्ञान का साधन मानते थे और उसे मंगलविधायक कहते थे। उनका विचार है कि सौन्दर्य गंभीर प्रेमानुभूति के साथ-साथ चित्त की विशुद्धि में भी सहायक होता है। सौन्दर्यपराधना के परिणामस्वरूप मनुष्य दिव्य-दृष्टि की चरम सीमा में उपनीत होकर यथार्थ नस्त्वशों के रूप में परमशक्ति तथा

परमनैत्री का अनुभव करता है। किसी शक्ति विशेष के प्रभाव से व्यक्ति इस उदात्तता को उपलब्ध करता है। अतः प्लेटो के मतानुसार सृष्टि के चेतन-आइडियल तथा प्रतीयमान—फिगोभिन्नल—नामक दो भेद किये जा सकते हैं। चेतन जगत् में ही प्रतीयमान जगत् के सौन्दर्य का मूल रूप प्रतिष्ठित है। यह चेतन जगत् विकास-ह्रास तथा अदि-अन्त से होन एकरूप और परमतत्त्व है जिससे सभी वस्तुओं को सौन्दर्य की प्राप्ति होनी है। अतः एक ही व्यापक सत्ता का प्रसार सब जगह हो गया है। तत्त्वान्वेषी व्यक्ति इसी एकता का ज्ञान लाभ करके यथार्थज्ञान प्राप्त करता है और भेदभावना को भुला देता है।

प्लेटो के समान प्लोटिनस परमशक्ति के शिवरूप पर बल देता है। वह उसी से बुद्धि का उदय मानता है और इसी को आन्यन्तिक सौन्दर्य मानकर इसी की गति से ससार की समस्त वस्तुओं में सौन्दर्य की प्रतिष्ठा मानता है।

टॉल्स्टाय तो अपने नैतिक दृष्टिकोण के लिए प्रसिद्ध ही हैं। वे कला के तीन ही लक्षण मानते हैं : १. सहज संक्रमण, २. व्यापकता और ३. सहानुभूति प्रेरकता। कलाकृति के द्वारा अनोरंजन की सिद्धि मानने वाले सिद्धान्त की वे घोर प्रसारणा करते हैं और धर्मबुद्धि के निवेश को ही कला की वास्तविक कसौटी मानते हैं। अतः उनके विचार से नैतिक विवेक जागृत करने वाली कलाकृति ही सुन्दर कहलाने योग्य है ^१।

रस्किन कला के उद्देश्यों में विशुद्धिकरण, नैतिकता तथा धर्मबुद्धि-निवेश को मुख्य मानते हैं। वे कला के द्वारा धर्म, अर्थ और मोक्ष की सिद्धि में विश्वास प्रकट करते हैं ^२। उनका विचार है कि सौन्दर्य केवल इन्द्रियसंवेदन रूप सुख अथवा अन्धीभ्रामूलक मनन मात्र नहीं है, अपितु विषयात्मक-जन्य मनःआह्लाद के फलस्वरूप हमें भगवान् का कर्तृत्व-बोध होता है। उसके प्रति हमारा मन भक्ति और कृतज्ञता से भर जाता है। इसी पूर्णता का नाम है, सौन्दर्य ^३।

रस्किन सौन्दर्यानुभूति में नैतिकता को विशेष प्रयोजनीय मानते हैं। वे सौन्दर्य के टिपिकल तथा बाइबल या बाइबल तथा आम्बन्तर भेदों का वर्णन करते हुए व्यक्ति अथवा वस्तु के बाह्य गुण और आन्तरिक सौन्दर्य तथा न्याय-संगत जीवनप्राप्त के साथ उत्पन्न होगेवाले सुखबोध को आम्बन्तर कहते हैं। सुन्दर वही है जिससे व्यक्ति-चित्त में इष्टसिद्धिजनित नैतिक आनन्द को प्राप्ति हो, साथ ही परिदृश्यमान वस्तु

१. हर्वाट डज आर्ट, पृष्ठ १८९

२. लेक्चर्स ऑन आर्ट, पृष्ठ ४३-८८

३. मॉडर्न पेंटर्स, भाग २, पृ० १६

ऐसी हो कि वह हमारा आलम्बन बन सके। इस प्रकार सौन्दर्य ही पवित्रता-अपवित्रता का भी विभाजक बन जाता है। प्रकाश ही सौन्दर्य है। यह प्रकाश पवित्रता और आन्तरिक शुद्धता का द्योत्यक है। जिस प्रकार सूर्य प्रकाशित होता है और साथ ही अपने आलोक से दूसरी वस्तुओं को भी प्रकाशित करता है, वैसे ही जिस कला में नैतिकता का प्रकाश-रूप सौन्दर्य है वह उस सौन्दर्य को ज़ारो तक प्रसारित करती है। ईश्वर स्वतः प्रकाशमान होने के साथ ही प्रकाशक भी है, अतः सौन्दर्य की पूर्ण परिणति तो उसी में है। उसी परमसुन्दर से सबको सुन्दरता है। यह समझ उसी की सन्निविष्ट सत्ता के कारण सुन्दर कहा जा सकता है। इसीलिए इसका तिरस्कार उचित नहीं है। साथ ही एक और बात भी स्मरणीय है, वह यह कि जिस प्रकार पुन्दर परमपुरुष पूर्ण है उसी प्रकार सांसारिक सौन्दर्य की खोज भी पूर्णता में ही हो सकती है। समग्रता ही सौन्दर्य की जननी है। समग्र अवयवों के मध्य से वस्तु की आनन्दस्फूर्ति की पूर्णता का विकास ही सुन्दर कहलाता है। प्राणगत सौन्दर्य का विकास चक्षु द्वारा होता है, अतः जिन विषयों से उनका आन्तर सौन्दर्य चक्षु को प्रतिभात नहीं होता उन्हें ही हम कुत्सित कह देते हैं। इसी कारण कठोरता को असुन्दर तथा कोमलता को सुन्दर कहने की चाल पड़ गई है। अभिप्राय यह है कि सुन्दरता आन्तर धर्म तथा नैतिक धर्म के सामंजस्य या सम्मिलन द्वारा ही उपस्थित होती है।

ईश्वरीय शक्ति और उसी के भौतिक प्रसार के प्रति विश्वास रखकर सौन्दर्य की व्याख्या करने वालों में रीड और ज्वायफ़े भी हैं। रीड हमारे मनःस्थित ज्ञान और हमारी इच्छाशक्तियों को ईश्वरीय शक्तियाँ मानकर उन्हें मूलतः सुन्दर मानता है और ज्वायफ़े सौन्दर्य को किसी अदृश्य शक्ति की अभिव्यक्ति स्वीकार करते हैं। उस अदृश्य शक्ति की अभिव्यक्ति का माध्यम है भौतिक उपकरण। इस प्रकार ज्वायफ़े के मत से सुन्दर, सुखद और उपयोगी यह तीनों तीन बातें हैं। तीनों को सापेक्ष अथवा पर्याय मानना अनुचित होगा।

नैतिकता-सिद्धांत का प्रतिपादन एक ओर ढंग में भी हुआ है। शिल्पर सहोदय ने जड़, नीति तथा क्रीड़ा नामक तीन जगत्‌ों को कल्पना करके मानव-व्यवहार का क्षेत्र निश्चित किया है। इनमें अन्तिम अर्थात् क्रीड़ा-जगत् निर्वन्ध ९ अंश इसी में मानवात्मा त्वतन्त्र रहकर कर्म में प्रवृत्त होता है। यह शेष दोनों जगत्‌ का समन्वय-स्थल है। यही सौन्दर्य की भूमि है। आनन्द का क्षेत्र भी यही है। इसी प्रकार लाउत्स और बिक्टर कज़िन ने क्रमशः सत्, नियम तथा इष्ट-बुद्धि लोक अथवा भौतिक, नैतिक और मानसिक सौन्दर्य का कल्पना की है। लाउत्स

सत् लोक से ही इष्ट-बुद्धि का समावेश मानता है और नियम-लोक उसके लिए एक साधन मात्र है। सौन्दर्य इन्हीं तीनों के समन्वय में देख पड़ता है। सौन्दर्य व्यापकता में है। अतः वह हमारी व्यापक आत्मा को आनन्दित करता है और सुख के समान व्यक्तित्व प्रभाव मात्र उत्पन्न करके नहीं रह जाता। कज्जिन द्वारा कथित मानसिक सौन्दर्य ही प्रचलित सौन्दर्य है और वही दो अन्य अर्थात् नैतिक एवं भौतिक सौन्दर्य के रूप में छाया हुआ है। नैतिक सौन्दर्य इसी नैतिक सौन्दर्य पर आधारित है और नैतिक सौन्दर्य भी मानसिक सौन्दर्य से ही रूप पाता है। सारांश यह कि नैतिकता का सौन्दर्य से अविभाज्य सम्बन्ध माना जा सकता है।

काण्ट नामक प्रसिद्ध विद्वान् भी नैतिकता और आध्यात्मिकता में विश्वास रखते हैं। वे भी प्लेटो के समान ही सौन्दर्य का परिणाम विशुद्धिकरण मानते हैं। वे कहते हैं कि प्राकृतिक सौन्दर्य में शुद्धात्मा द्वारा ही मनोनिवेश हो पाता है। ऐसे व्यक्ति को आदर्श तथा शुद्ध आश्चरण वाला ही कहना चाहिए। आदर्श के अतिरिक्त विषयवस्तु में तो ऐसी कोई अन्तर्निहित शक्ति नहीं है जो सामान्य जन को एक ही समय में तथा स्थान रूप से प्रभावित कर सके।^१

काण्ट ने सौन्दर्यबोधजन्य आनन्द के सम्बन्ध में विचार करते हुए उसकी विलक्षणता का प्रतिपादन किया है। वह सामंजस्य-बोध जनित आनन्द को ही सौन्दर्य-बोध जनित आनन्द मानते हैं। उनका विचार है कि वस्तु का अवलम्बन करके ही आनन्द व्यक्ति-साक्षिक रूप में प्रस्तुत होता है। व्यक्ति-साक्षिक होकर भी यह सर्वसाक्षिक तथा साधारणतया प्राप्य होता है। इसे न तो इन्द्रिय-सुख ही कह सकते हैं और न नैतिकदृष्टि की परिस्फूर्ति मात्र ही। इन्द्रिय और अतीन्द्रिय का मिलनक्षेत्र ही सौन्दर्य का क्षेत्र है। इसे ज्ञानात्मक न कहकर भावसंवेगात्मक कहना ही उचित होगा। यह एक विशिष्टजातीय अनुभूति है, जिसके सम्बन्ध में यह कह सकना असम्भव है कि यह किस दृष्टि अथवा किस रूप के सामंजस्य से उपस्थित होती है। इस प्रकार लब्धा तथा दृश्य में अज्ञात सामंजस्य द्वारा फलीभूत वेदना ही सौन्दर्यवेदना है। उसे सर्वसाक्षिक कहने का अभिप्राय यह है कि जो वस्तु एक को अच्छी लगेगी वह दूसरे को भी वैसी ही लगनी चाहिए। अतएव वह एकसाक्षिक होते हुए भी सर्वसाक्षिक ही है। इस दृष्टि से यह आनन्द भौतिक सुख से विलक्षण है, क्योंकि भौतिक सुख नियमनः व्यक्तिगत मात्र रहता है, एक व्यक्ति का सुख सभी को—कुछ अपने सम्बन्धियों को छोड़कर—मुखी नहीं बनाता। जिस वस्तु से सभी को आनन्द नहीं मिलता वह कभी भी सुन्दर नहीं कही जा सकती।

जब किसी वस्तु को उपलब्ध करके एकान्तभाव से व्यक्तिगत नियन्त्रण-शून्य होकर तथा स्वार्थ-रहित स्थिति में आनन्द उद्भूत होता है, तब उस वस्तु को हम आनन्द का विषय कहते हैं और उसके आनन्ददायी धर्म की कल्पना करने लगते हैं।^१

काण्ट ने प्राकृतिक जगत् तथा अन्तर्जगत् के सम्बन्ध में विचारों की पीठिका उपस्थित करते हुए सौन्दर्यबोध और जागतिक सुख-बोध की तुलना करके इन दोनों को पृथक् सिद्ध किया है। उन्होंने 'क्रिटिक आव प्योर रीज़न' ग्रंथ में बताया है कि हम प्राकृतिक जगत् के सम्बन्ध से अनेक प्रकार से दर्शन, इतिहास आदि का सहारा लेकर अपने विचार व्यक्त कर सकते हैं। हमारे ये विचार व्यक्तिगत रूप में बाहर दीखने में असंख्य हो सकते हैं, तथापि आन्तरिक रूप से ये परस्पर सम्बद्ध रहते हैं। यहाँ तक कि दो भाव परस्पर विशेष्य-विशेषण के रूप में हो सकते हैं। हमारे व्यक्तिगत विचार भी सामान्य विचार हो सकते हैं। उदाहरणतः, मनुष्य मरण धर्मा है, यह विचार व्यक्तिगत होने के साथ ही सामान्य भी है। इन्द्रियबोध के साथ ही देश या काल के रूप में विषयवस्तु प्रकट होती है। इसी से उसका स्वलक्षण-स्वरूप निश्चित होता है। बाह्यवस्तु अज्ञात माया से आवृत रहती है, अतएव बाह्यजगत् की सत्ता का स्वरूप नितान्त अज्ञात है। यहाँ तक कि हमारे ज्ञान लोक में जिसकी अनुभूति होती है, कभी-कभी उसकी बहिःसत्ता नहीं होती। हममें एक प्रकार की रीज़न या अलौकिक अनुभूति नाम्नी वृत्ति होती है, जिसके कारण हम आत्मा की निरपेक्ष, स्वाधीन तथा स्वतन्त्र सत्ता अंगीकार करने को तैयार हो जाते हैं। ज्ञान-धारा मानो माया है, अतः ज्ञान-प्रक्रिया से बाह्य-जगत् के सम्बन्ध में निर्देश नहीं मिल पाता। हमारा अन्तर्जगत् ज्ञान तथा इच्छा के योग से संगठित होता है और इच्छा में ही हमारी स्वतन्त्रता, हमारी बाधाहीन प्रवृत्ति का संकेत मिलता है। स्वतन्त्रता को बाधाहीन क्रियाप्रवृत्ति अथवा निरपेक्ष कहने का अभिप्राय यह है कि हम किसी उद्देश्य को ध्यान में न रखकर भी अपनी आन्तरिक क्रियाप्रवृत्ति को बाह्य जगत् में व्यक्त कर सकते हैं। बाह्यजगत् में इच्छा या प्रवृत्ति को कार्य रूप में व्यक्त कर पाने का अभिप्राय है कि अज्ञात बाह्य जगत् के साथ हमारे अंतर की अभिव्यक्त इच्छा या क्रिया-शक्ति का गहरा सम्बन्ध है। अर्थात् बाह्याभ्यन्तर का सामंजस्य घटित होता रहता है। फिर भी हमें उस सामंजस्य का बोध नहीं होता। काण्ट ने इस ज्ञान का स्वरूप समझाने के लिए 'क्रिटिक आव प्योर जजमेण्ट' ग्रंथ की रचना की और उसमें स्वाधीनताबोध को इन्द्रियबोध तथा विषयबोध से पृथक् सिद्ध करते हुए उसे

१. हिस्ट्री ऑफ ऐस्थेटिक्स, बोसॉके, पृ० ५१-५६

निर्विषय आत्मनिष्ठ अतीन्द्रिय तथा विषयस्पर्शहीन बताया व आत्मशक्ति के प्रसार को ही जगत मानते हैं। बाह्य जगत् की मुख्य अतीन्द्रिय सत्ता तथा अन्तर्जगत् में स्वतन्त्रताबोध की अज्ञात सत्ता में ये ऐक्य स्वीकार करते हैं और मानते हैं कि इच्छाशक्ति को बाह्य जगत् के अनुकूल बनाया जा सकता है। बाह्य जगत् अन्तर्जगत् का साधन है और अन्तर्जगत् उसका साध्य। जब हम इसी ऐक्य को जान लेते हैं तो हमें प्राकृतिक रूप में फैली एकता में आनन्द आने लगता है। यही साधारण प्रयोजनसिद्धि-निरपेक्ष सौन्दर्यबोध का आनन्द है। यह सौन्दर्यानन्द होकर भी वस्तु के रूप पर आधारित रहता है। निष्प्रयोजन होने के कारण यह व्यक्तिनिष्ठ होकर भी सर्वनिष्ठ हो जाता है। इसका स्वरूप कुछ ऐसा है कि यह जजमेष्ट की संश्लेषात्मक या समीकावृत्ति के अवयव-अवयवी भाव से, अण्डर-स्टैंडिंग या बुद्धि के विश्लेषात्मक रूप से, आइडियल आव रीजन या अतीन्द्रिय अनुभव के स्रष्टृबोध तथा सुख अथवा जंगल के परिणामी आनन्द से भिन्न और अज्ञात आदर्श को पूर्ण करनेवाला होता है। सुखबोध या श्रेयबोध दोनों उपयोगितावादी दृष्टियाँ हैं और इनमें व्यक्तिगत प्रयोजन-सिद्धि का साहचर्य अवश्य रहता है, किन्तु सौन्दर्यानन्द इन सबसे पृथक् रूप का है। विकल्पवृत्ति या फैंकल्टी आव इन्सिजेशन तथा बुद्धिवृत्ति या अण्डरस्टैंडिंग दोनों ही इसमें सम्मिश्र भाव से रहती हैं। यह ऐन्द्रिय तथा अतीन्द्रिय के सम्मिलन से उपस्थित होता है। यद्यपि भाव-सवगात्मक होने के कारण इसे व्यक्तिनिष्ठ अथवा आभ्यन्तरीय कहा जाता है, किन्तु केवल इसी आधार पर उसे वेदनात्मक, ज्ञानात्मक अथवा बोधात्मक नहीं कह सकते। सौन्दर्यानन्द एक प्रकार का दर्शानन्द है जिसमें प्राप्ति-अप्राप्ति-हीन केवल किसी वस्तु के दर्शन से आनन्द उपलब्ध होता है। वस्तु को उपलक्ष्य करके भी सौन्दर्यानन्द वस्तु-निरपेक्ष आन्तरिक आनन्द होने के कारण ही आप्यात्मिक आनन्द भी कहा जाता है। यह केवल वस्तु-निरपेक्ष ही नहीं काण्ट के मन से द्रष्टा-निरपेक्ष भी होता है। इस प्रकार काण्ट का विचार है कि केवल उपलक्ष्य के कारण वस्तु को सुन्दर कहते हैं और विषयीभूत धर्म को सौन्दर्य। काण्ट का विश्वास है कि नीति और सौन्दर्य दोनों व्यक्तिनिष्ठ होने के साथ ही सर्वनिष्ठ भी होते हैं, क्योंकि जो वस्तु या नीति की बात एक के लिए सुन्दर या उचित है वही दूसरे के लिए भी होती या हो सकती है। भला-बुरा लगना तो इन्द्रिय-वृत्ति पर निर्भर है, किन्तु सौन्दर्यानुभूति में एक प्रकार की निश्चिन्तता रहती है कि जो हमें सुन्दर लग रहा है, वही दूसरे को भी सुन्दर लगेगा। सौन्दर्य में धर्म-धर्मों जैसे सम्बन्ध का ज्ञान नहीं रहता अतएव वह अन्वीक्षा से सम्बन्ध नहीं रखता। सौन्दर्य की इस

निष्पेक्षता की स्वीकृति से टॉमस एक्वीनस तथा हब्सबाच डेलसन और लड्डन अर्गुमेंट भी कांट के साथ हैं।

कांट की विशेषता यह है कि उन्होंने सौन्दर्य को प्राप्यज्ञान ज्ञान का पूर्वश्रोत आभ्यन्तरीय व्यापार बताया है। उन्होंने सौन्दर्यबोध-वेदना को एकात्मक बाह्य-कारण निरपेक्ष और व्यक्तिगत रसि-निर्गम माना है। वह सर्वजनवेद्य और सर्वनिष्ठ होती है तथा आन्तरिक कारणों से उत्पन्न होती है। विकल्पवृत्ति तथा बुद्धिवृत्ति के सामंजस्य में ही अन्तःकरण का रूप उद्भासित होता है। कांट तथा मेरेडिथ, दोनों आनन्द के पूर्व सुन्दर की उपस्थिति स्वीकार करते हैं।

कांट से पूर्व भी लेसिंग तथा विकलमन ने कला का उद्देश्य निष्प्रयोजन आनन्द ही माना था, किन्तु उनका अधिक समय एक-दूसरे के विपरीत चित्रादि कला से साहित्य को या साहित्य की अपेक्षा चित्रादि कलाओं को श्रेष्ठ निम्न करने में ही लगा। लेसिंग का ध्यान जड़-सौन्दर्य पर ही लगा रहा, जिसके कारण उन्होंने काव्य को भी उसी दृष्टि से परखा और काव्य तथा चित्रादि से केवल इनका अन्तर स्वीकार किया कि काव्य जिस वस्तु का वर्णन करता है, चित्रादि उसी का अंकित करके गतिमय दिखा देते हैं। लेसिंग आदि का ध्यान कांट द्वारा निरूपित बातों की ओर गया ही नहीं था और वह केवल संगति में ही सौन्दर्य मानते रहे, फिर चाहे वह संगति कुत्सित वस्तु की हो क्यों न हो वह उनके लिए सुन्दर ही प्रतीत होती थी। इस प्रकार न तो उनके लिए सुन्दर, असुन्दर या सुन्दर और कुत्सित का ही भेद रह गया न उन्होंने तारतम्य-भेद से उनके परिवर्तन पर ही ध्यान दिया। उन्हीं के समान विकलमन केवल मनुष्य के शरीर-मंस्थान को प्रधान मानकर चले। लेसिंग से उनका मतभेद यही है कि उन्होंने मनुष्यकृत प्रकृति-अनुकरण से भी सौन्दर्य स्वीकार कर लिया है। भाव-परिस्फूर्ति को दोनों ही सौन्दर्य का विरोधी मानते हैं। विकलमन का विचार है कि आत्मा के विविध भावान्तेगों के प्रसार के कारण देह में विकार उपस्थित होता है और उसमें सौन्दर्य नष्ट हो जाता है। इन्हें रूपाकार में ही सौन्दर्य मानने वालों की श्रेणी में ही रखना ठीक होगा।

इसके विपरीत कांट अन्तर्जगत् के साथ बहिर्जगत् के सामंजस्य को महत्त्व देते हैं और मानते हैं कि किसी वस्तु की सुन्दरता के बोध के समय हमें ऐसा लगता है कि हम जिसे अब तक अपने अन्तर्लोक में अनजाने भाव से खोजते रहे, वही यहाँ प्रकट हो गया है। सौन्दर्य के सम्बन्ध में मतवैषम्य केवल इन्द्रियजन्म के सम्बन्ध में मत-वैषम्य से उत्पन्न होता है। कांट के इस मत के विपरीत बर्क की उपस्थिति यह है कि हम सभी इन्द्रियों द्वारा इन्द्रिय के विषय को एक ही रूप में ग्रहण करते

है। जिसे आप नीला कहते हैं वह मुझे भी नीला ज्ञात होता है। दूसरी ओर हम किसी वस्तु को सुन्दर बताते हुए केवल इन्द्रिय-बोध के आधार पर अन्तः मत व्यक्त नहीं करते, बल्कि उसके साथ ही हमारी युक्ति, हमारा ज्ञान और हमारी बहुवर्णिता भी व्यवहार में लाई जाती है। इसी कारण सौन्दर्यबोध और सौन्दर्य के सम्बन्ध में इतना मतभेद देख पड़ता है। यह हमारी बुद्धि की अनेकस्वता और उसके स्तम्भों का ही परिणाम है। काट सौन्दर्यबोध को प्रत्यक्ष ही नहीं परोक्ष-ज्ञान से भी अलग मानते हैं। उनकी धारणा है कि सभी सन्तुष्टियों में अन्तर्लोक की क्रिया एक ही प्रकार की होती है और अन्तर्लोक के साथ बहिर्लोक के सामंजस्य संगठन में भी सभी व्यक्तियों में एकरूपता रहती है, जिसके फलस्वरूप सौन्दर्यानुभव की अभिव्यक्ति भी एकरूप होनी है। तात्पर्य यह है कि काट के मतानुसार सौन्दर्य के सम्बन्ध में मतभेद सम्भव ही नहीं रह जाता।

इन मतों के अतिरिक्त दो अन्य मत और उल्लेखनीय ज्ञान पड़ते हैं। एक मत है बोसके बोसके का और दूसरे के प्रतिष्ठाता हैं—हंगेल्। बोसके सुन्दर को ऐन्द्रिय या कल्पित रूप में प्रकाशित वस्तु-धर्म मानते हैं और आनन्द को उसका अवच्छेदक धर्म नहीं मानते। सौन्दर्य की सृष्टि उनके विचार में विभेद में भी ऐक्य की धारणा के कारण होती है। यथा रेखादि के सामंजस्य में अनेक वर्तुल या सरल रेखाएँ भी सौन्दर्याधारक सिद्ध हो जाती हैं। आनन्द न तो अनिवार्य ही है और न साधारण जनों के आनन्द की तुलना कलाकार के आनन्द से की जा सकती है। साधारण जन तो कभी-कभी उन स्थलों का आनन्द ही नहीं ले पाते, जहाँ कलाकार ने आनन्द का अनुभव किया है अथवा कभी-कभी वे विरोधी स्थलों पर आनन्द का अनुभव करने लगते हैं। अतएव प्रत्येक व्यक्ति की आनन्दानुभूति और उसके कारणों में अन्तर होने के कारण आनन्द को सौन्दर्य का अवच्छेदक धर्म नहीं माना जा सकता। दूसरे, सौन्दर्यानुभूति वस्तु पर आधारित है और विषय के अन्य-निरपेक्ष प्रणिधान से उत्पन्न होती है। इस प्रणिधान के परिणाम-स्वरूप ही दुःख भी काव्य में आनन्ददायी बन जाते हैं। वस्तुतः वस्तुस्वभाव के अनुकूल ही आनन्द उत्पन्न होता है। विशिष्ट आकार के आधार पर ही वैश्विक या ऐस्थितिक अनुभूति उत्पन्न होती है। एक ही वस्तु नाना आकारों में तदनुकूल अनुभूति उत्पन्न करती है, साथ ही उस समय हम अपनी जीवनी-शक्ति का भी परिचय मिला करता है। हमारी कल्पना-शक्ति के व्यापार का प्रभाव किसी भी वर्ण या रेखा आदि में सुन्दरता की प्रतीति कराता है। बोसके का विचार है कि सौन्दर्यापभोग में सर्जन-क्रिया कम हो जाती है और चिन्तन-शक्ति प्रधानता ग्रहण

कर लेती है। उनका विश्वास है कि कल्पना-वृत्ति के क्षेत्र में वस्तु का आभास उत्पन्न होने पर किसी भी वेदना की सुखात्मक अनुभूति उत्पन्न हो सकती है। किसी सुखात्मक अनुभूति को सौन्दर्यात्मक अनुभूति कहना चाहिए। सुखदायक वस्तु से हमारा आन्तरिक सम्बन्ध होता है और कल्पना के द्वारा वह परिवर्तित-परिवर्द्धित होती रहती है। सौन्दर्यानुभूति की जागृति के लिए यह आवश्यक है कि प्रकृति अथवा मनुष्य सम्बन्धी हमारे ज्ञान से हमारी कल्पना-वृत्ति उबड़-धुबड़ हो और उससे किसी विषय की सृष्टि होती हो। ज्ञान तथा कल्पना के योग से ही वस्तु की सृष्टि सौन्दर्यानुभूति जागृत कर पाती है। केवल प्राकृत वस्तु को सुन्दर नहीं कहा जा सकता।

इस प्रकार बोसाके अन्तःब्राह्म्य सामंजस्य पर डल देते हुए उन तीनों दृष्टियों को अन्वीकार करने हैं जो या तो प्रकृति पर जड़ता का आरोप करती हैं या केवल गतिशील जीवन पर ध्यान देती हैं अथवा केवल ईश्वरीय सौन्दर्य का ही वर्णन करके रह जाती हैं। क्रोचे से बोसाके का यही पार्थक्य है कि क्रोचे केवल मानसिक व्यापार में ही सौन्दर्य के दर्शन करते हैं और बोसाके आनन्द की अभिव्यक्ति के लिए अनुरूप रूप की आवश्यकता के प्रियज्ञासी हैं। उन्होंने मनोयोग को तो आवश्यक माना ही है, परन्तु साथ ही बाह्य वस्तु को भी गौणता प्रदान नहीं की है। क्रोचे शिल्प को अन्तःप्रकाशमूलक मानकर उसे अखण्ड और अविभाज्य मानते हैं और बोसाके उसे बहिःसापेक्ष स्वीकार करते हैं। क्रोचे जिस अखण्डता के कारण भाषा को भी अन्तःप्रकाशमूलक मानते हैं उसके सम्बन्ध में बोसाके का कथन है कि शब्दार्थ, जिसमें भाषा की सृष्टि होती है, प्रयोग तथा संस्कार दोनों पर निर्भर है और दोनों के प्रयोग से ही काव्यसुलभ सौन्दर्य की उपस्थिति होती है। केवल कल्पनावृत्ति के व्यवहार या मानसिक अन्तर्दृष्टि से वह सम्भव नहीं है। इस प्रकार बोसाके क्रोचे की भाँति एकांगी दृष्टिकोण नहीं रखते और सामंजस्यवादी ठहरते हैं।

हेगेल ने कला के प्रति दो दृष्टियों से विचार किया है। वह कला को ऐतिहासिक पूर्वपर्य में देखना पसन्द करते थे और कला-संबंधी अन्तर्विश्लेषण पर उनका विशेष ध्यान था। इस प्रकार अन्तर्विश्लेषण के साथ-साथ बहिःविश्लेषण को स्वीकार करके हेगेल ने कला-संबंधी अपने सिद्धान्त निश्चित किये हैं। कला को वह सिसृक्षावृत्ति का परिणाम मानते हैं और यह विश्वास करते हैं कि कला स्वतः स्फूर्ति प्रतिभा-व्यापार के द्वारा निरंतर नाना रूपों में प्रकट होती है। इन्हीं नाना रूपों के कारण उसके किसी निश्चित रूप का अभाव दिखाई पड़ता है। हेगेल का यह भी विश्वास था कि हम कला को बहिरंग साधनों से ही समझ सकते हैं। वस्तुतः

उसके पीछे एक अज्ञात प्रेरणा काम करती रहनी है जो स्वतंत्र होकर भी युक्ति से परिशोध्य है और शिल्पी प्रेरणा की अवस्था में भी असम्बुद्ध नहीं रहा करता । जिस प्रकार प्लेटो ने कला को प्राकृतिक जगत् का अनुकरण मानकर प्राकृतिक जगत् की अपेक्षा उसे हीन बताया था, उसके विपरीत हेगेल ने कला को आत्मा का चैतन्य धर्म माना, अनुकरण नहीं । उनका विचार था कि कला के समान संप्राणता अन्य किसी में नहीं होती । हम जो कुछ देखते हैं, उसे कला में पुनरुज्जीवित अवस्था में प्रस्तुत करते हैं । प्राकृतिक वस्तु में किसी लक्ष्य की सिद्धि और उपयोगिता की दृष्टि विद्यमान रहती है । कला-सृष्टि के समय मन प्रयोजन-रहित हो जाता है; साथ ही विशिष्टता सम्पन्न भी रहता है । इसी कारण कला-सृष्टि को नवीन मानना चाहिए ।

हेगेल प्रकृति को जड़ न मानकर उसे चित् का नवीन प्रकाश मानते हैं । प्रकृति मनुष्य के मन से प्रसार पाती है और स्वतंत्र रूप ग्रहण करके कला-सृष्टि के रूप में उपस्थित हो जाती है । सब चीजें पूर्णता प्राप्ति में ही अर्थ प्राप्त करती हैं और शुद्ध वस्तु का चित् वस्तु से सम्मिलित और उसके आधार पर पूर्णस्वरूप धारण करना ही सौन्दर्य की सृष्टि है । इसी को कांट ने यह कहकर समझाया है कि अन्तरंग स्वरूप के साथ बहिरंग का मिलन होने पर तत्परिणामी व्यापार ही सौन्दर्य कहलाता है । दोनों की दृष्टि में केवल बाह्य रूप पर्याप्त नहीं है । इसी सम्मिलन को मानने के कारण सुन्दर में रूप और अरूप का, वस्तु और कल्पना का तथा आह्विया और फार्म का अद्भुतसिद्ध समबाय स्वीकार किया जाता है ।

हेगेल प्राणवान् वस्तु में विद्वद् जातीय सत्ताओं की उपस्थिति के कारण विशेष सौन्दर्य मानते हैं, जो जड़ वस्तु में नहीं होता । प्रकृति में न तो स्वतः आत्मप्रसार की शक्ति है और न वह स्वतंत्र ही है । अतएव प्रकृतिगत सौन्दर्य को हेगेल कलागत सौन्दर्य की तुलना में हीन ही मानते हैं । उनके विचार से वास्तविक सौन्दर्य व्यापकता और स्वतन्त्रता में होता है । यह विशेषता कला में ही है, उसी में वास्तविक चिद्विलास है । हम उन्ही वस्तुओं को कला के अन्तर्गत ग्रहण करते हैं, जिनसे आन्तरिक स्वरूप व्यक्त होता है । कला के क्षेत्र में हेगेल नीति और उपदेश को स्थान नहीं देते । कला की व्यापकता की रक्षा के कारण ही यह नियम निश्चित किया गया है कि कलासृष्टि के लिए किसी प्राचीन प्रसिद्ध कथानक को ग्रहण करना हितकर होता है । उससे सर्व-साधारण परिचित होते हैं और इस प्रकार उसकी व्यापकता उसके ग्रहण में तुरन्त सहायक बन जाती है । इसीलिये कला में प्रकाशित चरित्रों में भी सर्वसाधारण आध्यात्मिक दशा का अंकन ही आवश्यक माना गया है ।

आध्यात्मिक दशा के चित्रण का तात्पर्य है, मनुष्य के अन्तर के सगुण प्रेम, वात्सल्य घृणा तथा द्वेषादि भावों का प्रकटीकरण। इस रूप में प्रत्येक कला में वास्तव गरीब के साथ-साथ चिद्विलास का संश्लेष आवश्यक है। हेगेल का मत है कि इन दोनों के सन्मिलन-परिमाण में व्यक्ति की योग्यता के अनुसार अन्तर आता रहता है। कलाओं को इसी आधार पर वर्गीकृत करते हुए हेगेल ने स्थिति विद्या को निम्नतम स्तरीय दिया है, क्योंकि उसमें चिद्विलास उसी मात्रा में अन्य कलाओं की अपेक्षा न्यून रहता है।

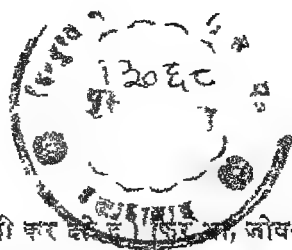
सौन्दर्यतत्त्व की इस खोज के इतिहास पर समग्रतया दृष्टिपात करें तो यह स्पष्ट हो जायगा कि यूनानी आचार्य प्लेटो से लेकर हेगेल तक अनेक रूपों में सौन्दर्य की शोध की गई है और भारतीय आलोचकों के समान कभी बाह्य आकार-प्रकार में सौन्दर्य खोजा गया है, प्रकृति ने सौन्दर्य मान लिया गया है और कभी उस समस्त सृष्टि के पीछे निहित किसी अज्ञात शक्ति और अज्ञात चेतन-विलास की खोज की गई है। हम एक सिरे से छलांग मारकर दूसरे सिरे पर जा बैठे हैं। कुछ लोगों की स्थिति मध्यस्थ की-सी है, जो बहिरन्तर के सामंजस्य में ही सौन्दर्य मानते हैं। कुछ ऐसे विचारक भी हैं, जिनकी दृष्टि सौन्दर्य को नितान्त आध्यात्मिक स्वीकार नहीं करती और जो उपयोगिता आदि में ही सौन्दर्य देखते हैं। इधर फ्रायड और मार्क्स के आ जाने से फिर दृष्टि में परिवर्तन दिखाई दे रहा है और सौन्दर्य की एक सामाजिक व्याख्या में विश्वास प्रकट किया जा रहा है। साथ ही इलियट का व्यक्तिवादी सिद्धान्त भी प्रचलित है। इन दृष्टियों का उल्लेख डॉ० दासगुप्ता के प्रस्तुत ग्रंथ में नहीं हो सका है, अतएव उनका विवेचन करने से पूर्व हम अब तक के विवेचन के संबंध में दो-चार बातें और कहकर ही उन दृष्टियों का विचार करेंगे।

ऊपरी तौर से देखने में ऐसा अवश्य प्रतीत होता है कि दार्शनिक प्लेटो और अन्तस्तत्त्ववादियों के विचारों में कहीं ऐक्य नहीं है, उनमें गंभीर दृष्टिभेद है, किन्तु यदि हम ध्यान दें तो दोनों में एक ही विचार की विभिन्न रूपात्मक परिणति पा सकेंगे। प्लेटो ने वस्तुतः दो प्रकार की सृष्टि मानी है। एक सृष्टि है जो काल तथा दूरी आदि से परिसीमित दिखाई देती है और जो वस्तु-जगत् के रूप में है। इसके अतिरिक्त वास्तविक सत्ताओं का एक अन्य लोक भी है। इसी लोक में सत्य, शिव, सुन्दर आदि जैसे अनेक विचारों की रूपात्मक स्थिति रहती है। यही रूपात्मक विचार ही मौलिक सत्ता है और जगत् इन्हीं की प्रतिकृति अथवा आभास है। यह आन्तरिक जगत् नित्य और अपरिवर्तनीय है तथा दृश्य-जगत् के संपूर्ण सौन्दर्य का कारण है। इसी आन्तरिक जगत् पर परवर्ती विचारकों ने बल दिया है। प्लेटो

की दृष्टि से भी यह बच तो नहीं सका था, किन्तु उन्होंने कला को इनने आग्रह के साथ प्रकृति की अनुकृति माना कि वे सम्मत्तत्त्व और नीतिमत्ता में ही कला और सौन्दर्य की पहचान करते रह गये, उसकी अन्तरात्मा को उन्होंने भुला दिया। उन्होंने रंजा और वर्ण के सामंजस्य पर तो ध्यान दिया, परन्तु सपर वस्तु के आन्तरिक सामंजस्य पर नहीं। आध्यात्मिक सौन्दर्य के साथ वह ऐहिक सौन्दर्य का संबंध स्थापित करने में असफल रह। अरस्तू ने उनसे कुछ आगे बढ़कर कला को नवीन सृष्टि के रूप में मानते हुए द्विस्फूर्ति की ओर अवश्य सकेत किया, किन्तु उनके विचारों में भी बाह्य से आनेवाले विचारकों के समान यौक्तिकता का अभाव दिखाई देता है। अरस्तू भी गणितीय विद्या के सामंजस्य आदि में फँसकर रह गये। उनसे आगे बढ़कर काद ने निष्प्रयोजन आनन्द में सौन्दर्य की सिद्धि मानी और हेरोल तक आने-आने गोचर पदार्थों के भ्रामक वैविध्य के मूलवर्तों बुद्धि-यंगत केन्द्रीय तत्त्व और भौतिक पदार्थों के समन्वय पर ध्यान दिया जाने लगा। क्रोचे ने सहजानुभूति या स्वयंप्रकाश ज्ञान पर दल देकर ऐकान्तिक दृष्टिकोण का प्रतिपादन किया और उसी के अनुकूल उसे तीन आलोचना का सामना भी करना पड़ा। क्रोचे के साथ ही बुद्धि का अध्यान्तरिक द्वरी का सिद्धान्त तथा थियोडोर किप्स का एम्पेथी या आत्म-प्रक्षेपण का सिद्धान्त भी उल्लेखनीय हैं। जिस प्रकार क्रोचे ने सहजानुभूति की स्थिति के लिए तार्किक चिन्तन या भावना तथा अन्तर्वर्ण के आकर्षण-विकर्षण से बचने को आवश्यक माना है, उसी प्रकार बुद्धि ने अपने 'अध्यान्तरिक द्वरी' सिद्धान्त के द्वारा एक प्रकार की तटस्थता का अनुमोदन किया है। वह न तो किसी विज्ञ आदि का आनन्द लेने के लिए उसकी छोटी-से-छोटी बातों में मन को फँसाना और विचार-मग्न होना पसन्द करते हैं और न संशयमय हो जाना ही। दूसरी ओर लिप्स आत्म-प्रक्षेपण का निरूपण करते हुए करते हैं कि किसी वस्तु में हम जितनी ही क्रियाशीलता के साथ लगते और उसका आस्वादन करते हैं, उतना ही हमें सौन्दर्य का अनुभव होता है। उदाहरणतः, हम किसी पक्षी को उड़ता देखकर स्वयं अपने को ही उड़ता देखने लगते हैं और इसी में हमें सौन्दर्यानुभव होता है। एक मन का दूसरे मन से एकत्व स्थापित कर लेना ही आत्म-प्रक्षेपण है और उसी में हम अपना अन्तर छोड़कर आनन्द का अनुभव करते हैं। इसी में सुन्दरता है और यह आनन्द ही सौन्दर्य का आनन्द है। परन्तु लिप्स का यह सिद्धान्त केवल व्यवहारात्मक इच्छा-व्यापार को ही प्रस्तुत करता है, क्रोचे के विचारात्मक अनुभव को नहीं। दूसरे इन दोनों सिद्धान्तों से सौन्दर्यानुभूति के स्वरूप पर तो प्रकाश पड़ता है, सौन्दर्य की परिभाषा उपस्थित नहीं होती। आन्तरिक सौन्दर्य-सिद्धान्तों के अतिरिक्त

रत्निक का ईश्वरोप सत्ता के विकास में ही सौन्दर्य का दर्शन करना एक अलग नहत्त्वपूर्ण सिद्धान्त है और वह एक प्रकार से पूर्णता का सिद्धान्त है, जिसमें पूर्ण ईश्वर की सत्ता में ही सौन्दर्य माना गया है। यह सिद्धान्त एक प्रकार से प्रकृति में उसी ईश्वरीय तत्त्व की व्यापकता दिखाकर उसमें भी सौन्दर्य मान लेता है और हमारे अन्तःदेव को भी उसी का प्रसार मानना हुआ आध्यात्मिक सौन्दर्य की ओर सकेत और सत्य, शिव तथा सुन्दर की एक-साथ प्रतिष्ठा करता है। जब सब कुछ उसी पूर्ण का ही प्रसार है तो कोई वस्तु इनसे हीन कहाँ है, और जब वही सब में है तो नैतिकता ही सौन्दर्य का मूल्य निर्धारित करती है या सौन्दर्य नैतिक होता है, ऐसा मानने में भी कोई हानि नहीं है।

फ्रायड द्वारा प्रचारित मनोविश्लेषण-सिद्धान्त सौन्दर्यानुभूति के सम्बन्ध में नैतिक से होनेवाली किसी विशिष्ट क्रिया में विश्वास नहीं रखता और कलाकृति द्वारा उपलब्ध आनन्द को इन्द्रियजनित आनन्द से अथवा साधारण आनन्दमयी अनुभूतियों से भिन्न नहीं मानता। वह कला को जीवन से असम्बद्ध करके देखना नहीं चाहता और सौन्दर्यानुभूति की विशिष्टता स्वीकार करने में उसे यही भय है कि कला जीवन से असम्बद्ध नानी जाने लगेगी। फ्रायड ने मानसिक जीवन के चेतन और अचेतन भेद प्रदर्शित करके इस धारणा का खण्डन किया है कि चेतन ही मानसिक जीवन का मूल तत्त्व है। वह चेतन को मानसिक क्रिया के अनेक अंगों में से एक मानता है। उसकी दृष्टि में मानव-मस्तिष्क कुण्डलों की युद्धभूमि है और मानव के मानसिक विकास में यौन-चेतना प्रत्येक स्थिति में शैशव से ही विद्यमान रहती है। सौन्दर्य की उत्पत्ति का आधार भी यही यौन-व्यापार ही है। यौन-व्यापार हमारे अन्दर स्थिति-धारणा की बलवती आकांक्षा का सहकारी बन जाता है और हमारे सृजन-व्यापार को उत्तेजन देता है। स्थिति-धारणा की दृष्टि से ही हममें अपने उपयोग के लिये वस्तु की काट-छांट करके उसे अपने अनुसार बना लेने की इच्छा का विकास होता है और इस विकास-क्रम में हम अनुसृतत्व और उपयोगिता में ही सौन्दर्य देखने लगते हैं। इस प्रकार फ्रायड की दृष्टिकोण यौन-व्यापार से चलकर उपयोगितावाद में परिवर्तित हो जाता है। किंतु उसका संचालन और नियंत्रण होता है यौन-व्यापार से ही। तात्पर्य यह कि मनोविश्लेषणवादी दृष्टि यौन-व्यापार को स्वागत करके एक ओर कला को जीवन से सम्बद्ध करती है और दूसरी ओर वह उपयोगिता में ही सौन्दर्य का दर्शन करती है, जो जीवन-दृष्टि का स्वाभाविक परिणाम ही कहा जा सकता है। यही कारण है कि हम कभी-कभी 'डीक' और



‘अच्छा’ का प्रयोग पर्याय के रूप में भी कर देता है। फिर भी, जीवन से चलकर यह सिद्धान्त एक रूप में मानसिक परिताप का भी रूप धारण कर लेता है, क्योंकि जिसे वह अनुकूलता कहला है, वह आखिर मानसिक अनुकूलता ही तो है। अतएव सौन्दर्यानुभूति भी मानसिक परिताप के रूप में स्वीकार की जा सकती है। पार्थिव उपादेयता के साथ मानसिक उपादेयता का सम्मिलन, नये रूप-व्यापारों का ग्रहण और कल्पना-विधान का उससे मिश्रण नये सौन्दर्य को उत्पन्न करता रहता है। इसीलिये सौन्दर्य-चित्रों में नवीनता और विविधता पाई जाती है। प्रकृति में यत्र-तत्र अपने लिए उपादेयता के लक्षण पाकर हमने उसमें भी सौन्दर्य खोजना आरंभ कर दिया। यह कार्य मनुष्य ने आज नहीं, दीर्घकाल से आरंभ किया है। यही दृष्टि हमें सुख में जिन वस्तुओं का मुखर अनुभव कराती है, वही दुःख में दुःखदायी अनुभव उत्पन्न करती है। परन्तु इस दृष्टि का एक विशेष दोष तो यह है कि हम धीन-व्यापार को आवश्यकता से अधिक महत्त्व देने हैं और मनुष्य की सत्प्रवृत्ति, उसकी स्वार्थ-निरपेक्षता और उदात्त मानसिकता की अवहेलना कर जाते हैं, साथ ही इस प्रकार उपयोगिता में ही सौन्दर्य की प्रमिष्ठा मान लेने से हम सौन्दर्य को वैश्विक और कालिक रूप से हटाकर भावदेशिक और सार्वकालिक अथवा समष्टिगत रूप नहीं दे पाते। इस रूप में सौन्दर्य केवल व्यक्तिगत रुचि-सीमा में बाबद्ध रह जाता है। हो सकता है कि जो वस्तु हमें अच्छी या सुन्दर लग रही है, वह हमारे साथ के दूसरे व्यक्ति को सुन्दर प्रतीत न हो और कभी-कभी एक के लिए कुरूप वस्तु भी उपयोगिता या साहचर्य के बल पर सुन्दर प्रतीत होने लगे। इसमें सन्देह नहीं कि कभी-कभी जहाँ दूसरों की पत्नियों को ही व्यक्ति अपनी पत्नी से अधिक सुन्दर समझा करता है, वहाँ वह अपनी कुरूप पत्नी को भी कभी-कभी दूसरों की पत्नी की अपेक्षा सुन्दर मानता देखा गया है। यह स्थिति साहचर्य या उपयोगिता के कारण ही उपस्थित होती है, किन्तु इस दृष्टि से इस बात का समाधान नहीं हो सकता कि आखिर संपूर्ण विद्वत् में सभी लोगशुल्काब के फूल को सुन्दर क्यों स्वीकार कर लेते हैं अथवा कोई-कोई काव्यादि सर्वत्र क्यों सत्प्राप्तरूप से सम्मानित हो जाता है। इसी प्रकार यदि केवल यौन-व्यापार में ही सौन्दर्य देखें तो ऐसी कलाकृतियों का ही प्रतिष्ठा की जाना चाहिये थी, जिनसे उसके लिए मादक प्रेरणा मिल सकती हो। इसके विपरीत देखने में तो यह आता है और बहुत लोग मानते भी हैं कि ललित कला से हमें या हमारे मानसिक जगत् को एक ऊँची-भूमि पर जाने में सहायता मिलती है, हमें वहाँ एक प्रकार का उदात्त मानसिक आनन्द उपलब्ध होता है।

मार्क्स के द्वारा व्याख्यान विद्वान्त के अनुसार सामाजिक जीवन ही हमारे मानसिक जीवन या हमारे विचारों में प्रतिबिम्बित होता है। निःसन्देह भावजगत् का सम्बन्ध मानव-मन से ही है, तथापि सत्ता परिष्कर्ता अथवा उसे समृद्धि दान करनेवाला हमारा सामाजिक जीवन होता है। भावजगत् की अनुभूतियों व्यक्तिगत तथा सामाजिक दोनों धरातलों से प्राप्त होती है; मार्क्सवादी का विश्वास है कि सामाजिक आधार के कारण ही हम एक-दूसरे के व्यवहार को जानने-पहचानने और एक-दूसरे के समीप पहुँचने हैं। हमारा ज्ञान ही हमारी भावानुभूति को प्रभावित करता है। किसी वस्तु से परिचित हुए बिना हम उससे प्रभावित नहीं होते, अतः सामाजिक धरातल के बिना हमारा वैयक्तिक ज्ञान अथवा हमारी निरपेक्ष अनुभूति का कोई अभिप्राय नहीं होता। हम किसी कलाकृति से जो आनन्द ग्रहण करते हैं, वह उसके भली प्रकार के ज्ञान से ही। जहाँ इतने प्रकार के ज्ञान का अभाव रहते हुए भी आनन्द माने का दंभ या भ्रम प्रकट किया जाता है, वहाँ समझना चाहिये कि हमने अपने भाव आरोपित कर लिये हैं, यह नहीं है कि वस्तु में या कलाकृति में सौन्दर्य न होकर हमारे मन में है। इस धारणा के आधार पर मार्क्सवादी सौन्दर्य को सामाजिक या वस्तुगत मानता है। इसी प्रकार वह यह भी मानता है कि सौन्दर्यबोध को हमारा आर्थिक जीवन केवल प्रभावित ही नहीं करता बल्कि वह उसी का प्रतिबिम्ब है।

इस दृष्टिकोण की इन दोनों ही बातों में पर्याप्त कम्पजोरी दीख पड़ती है। सौन्दर्य को केवल सामाजिक मानकर इस बात की उपेक्षा कर दी गई है कि मनुष्य की चेतना और उसके विचार केवल सामाजिक परिस्थितियों में ही संयोजित तथा संगठित नहीं होते, उनकी स्वतन्त्र सत्ता भी होती है। व्यक्ति-मन पर सामाजिक छाया तो पड़ती है, परन्तु उसका विचार करना उसके अपने ऊपर निर्भर है, व्यक्ति के चिन्तन के ढंग और उसके मानसिक विकास पर निर्भर है। मैं जिस जगह को आज की परिस्थिति में एक प्रकार से सोचता हूँ, ठीक उसी प्रकार किसी ही परिस्थिति में रहकर भी हमारा व्यक्ति कभी-कभी नहीं सोचता। ऐसा केवल व्यक्ति-सत्ता की पृथक्ता और व्यक्ति-मन की स्वतन्त्रता के कारण ही होता है। साथ ही यह भी ध्यान देने की बात है कि साहित्य या कला प्रायः समाज की विकसित-अविकसित दशाओं की सूचना नहीं भी देती, अर्थात् सामाजिक विकास न होने पर भी किसी देश की कला उन्नत दिखाई दे सकती है और पर्याप्त विकसित देश की कला भी अविकसित दशा में रह सकती है। मानव-विकास के कुछ क्षेत्र जल्दियत और कुछ अनुन्नत रह सकते हैं। इसी प्रकार सामाजिक-जीवन का प्रभाव तभी स्वीकार

किया जा सकता है, जब यह सिद्ध किया जा सके कि मनुष्य ने जिस दिन से सामाजिक दृष्टि से सौन्दर्य को जाना केवल उसी दिन से सौन्दर्य का अस्तित्व माना जा सकता है। किन्तु ऐसा सिद्ध नहीं किया जा सकता, क्योंकि वैसी दशा में प्राकृतिक सौन्दर्य के अस्तित्व में शंका उत्पन्न हो जायगी और यह सिद्ध करना कठिन होगा कि मनुष्य के मानने से पूर्व प्रकृति में सौन्दर्य था ही नहीं। वास्तविक स्थिति तो यह है कि इसके विपरीत विकासवादी डाविन आदि मानते हैं कि पक्षु-पक्षियों में भी आदि-काल से रंगों और स्वरों आदि के प्रति एक प्रकार की प्रशंसात्मक आकर्षणशीलता पाई जाती है। वे भी इनसे प्रभावित होकर एक-दूसरे की ओर आकर्षित होते हैं। उसे केवल इन्द्रिय-बोध कहकर नहीं टाला जा सकता। इस प्रकार सामाजिक जीवन से भी पूर्व मनुष्य में ही नहीं मनुष्येतर जगत् में सौन्दर्य की परख और सौन्दर्य की स्थिति रही है, ऐसा विश्वास किया जा सकता है। सही तो यह कहना होगा कि सौन्दर्यबोध की प्रवृत्ति के विकास का पता तो थोड़ा-बहुत लगाया भी जा सकता है, किन्तु सौन्दर्य की उत्पत्ति का पता नहीं लगाया जा सकता। सामाजिक जीवन ने सूर्य और चन्द्रमा, कलकल निनादिनी सरिताओं और सुविकसित पुष्पों के सौन्दर्य को युगों से एक-सा सराहा है। युगीन परिस्थितियाँ बदली हैं, परन्तु इनकी सराहना करने से कोई नहीं चूका। इससे जान पड़ता है कि सामाजिक नहीं सौन्दर्य वस्तुगत होता है और उसे ग्रहण करने की व्यक्ति की अपनी संस्कारगत एक प्रवृत्ति होती है, जिससे युगीन परिस्थितियों से कुछ परिवर्तन आ जाने पर भी कुछ स्थायित्व होता है। आर्थिक परिस्थितियों को ही श्रेय देना भी एक प्रकार की भूल ही है। आर्थिक स्थिति हमारी विचारधारा को प्रभावित करती है या कर सकती है, इसमें सन्देह नहीं, तथापि एक तो मनुष्य में ऐसा आत्मिक बल है जो उसे अपनी परिस्थितियों पर विजय प्राप्त करने में सहायता देता है और बराबर इतिहास से इसका प्रमाण मिल भी सकता है, दूसरी ओर यदि व्यक्ति की आर्थिक परिस्थितियाँ ही उसकी साहित्य-कला-सृष्टि में प्रतिबिम्बित होती हैं तो मार्क्स तथा एंजल्स आदि के सम्पूर्ण जीवन का प्रतिबिम्ब ही उनकी कृतियों में पड़ा होता और वे आज इस रूप में सिद्धान्त-विशेष के प्रचारक न दिखाई देते, जैसे आज सिद्ध हुए हैं। वस्तुतः उनके जीवन से सिद्ध तो यह होता है कि मानवीय-चेतना मनुष्य की अपनी परिस्थितियों की दासी नहीं है और न मानव-मन जड़ दर्पण मात्र ही है। इस सम्बन्ध में यदि यह आरोप किया जाय कि मार्क्स आदि की सम्पन्नता और सामाजिक जीवन के प्रति उनके विचारों के सम्बन्ध में उपरिलिखित मत इसलिए ठीक नहीं है कि मार्क्स आदि की वे व्यक्तिगत परिस्थितियाँ थीं और उन्होंने उन्हीं पर विजय प्राप्त

करके तत्कालीन समाज-जीवन की दिशा में ही अपने विचारों को प्रवाहित किया, उसी से वे प्रभावित हुए और इसने उल्टे यह सिद्ध होना है कि मनुष्य वैयक्तिक धारणाओं को छिन्न-भिन्न करके सामाजिक-जन-मानस की एकसूत्रता से ही प्रभाव ग्रहण करता है, उसी से प्रेरित होता है, तो भी नितान्त रूप से यह सिद्धान्त स्वीकार नहीं किया जा सकता, क्योंकि आर्थिक परिस्थितियों से वस्तु अनुष्य भी न तो गुलाब के फूल को असुन्दर कहता है, न संगीत के स्वर या कोई फलाकृति ही उसे भद्दा जान पड़ने लगती है। किसी की अत्यन्त सुन्दर साड़ी देखकर हम अपनी बीन्ता में चाहे उस व्यक्ति के प्रति अनुदार भावनाओं से भर उठे, किन्तु यह तो नहीं कहने कि यह असुन्दर है, कुत्सित है। बल्कि सच तो यह है कि हमारी घृणा के पीछे भी उस सौन्दर्य को प्राप्त कर लेने की विवश छटपटाहट रहती है, उसके लिए त्रासच रहता है। ठीक ऐसे ही जैसे किसी गठे शरीर, उभरे वक्ष और गोर वर्ण युपती को देखकर कोई दरिद्र रोगिणी अपना मुँह उसकी ओर से मोड़ ले तो उसका अर्थ यह नहीं होता कि वह कोई असुन्दर वस्तु देख रही है, अपितु इस प्रकार यह अपनी दुर्दशा में उसके सौन्दर्य की असह्यता ही प्रकट करती है। तात्पर्य यह कि सौन्दर्य का आकर्षण-तत्त्व सभी परिस्थितियों में स्थायी रहता है और सभी में रहता है, इस अर्थ में तो वह सामाजिक है और मनुष्य या समाज की आर्थिक परिस्थितियाँ उसमें सुन्दर के प्रति भी कभी-कभी विरक्ति भर बेती है, इस अर्थ में वह आर्थिक ढाँचे से प्रभावित भी होता है, किन्तु इससे यह सिद्ध नहीं होता कि मनुष्य की चेतना की कोई स्वतन्त्र सत्ता ही नहीं है या वह केवल आर्थिक पहलू से सुन्दर-असुन्दर का निर्धारण करता है और सुन्दर की कोई सार्वकालिक या सार्वदेशिक एक मूलगत स्थिति बिल्कुल है ही नहीं।

अब तक के विवेचन से यह स्पष्ट हुए बिना नहीं रहता कि योरोप में सौन्दर्य की चर्चा की चाहे कितनी भी दीर्घ परम्परा क्यों नहीं दिखाई देती, तो भी इतना मानने में कोई हानि नहीं है कि इस परम्परा में किसी वैचारिक एकता की खोज करना व्यर्थ है। सुन्दर की खोज में विद्वानों की एक लम्बी पंक्ति प्रवृत्त अवश्य हुई है, किन्तु सुन्दर का स्वरूप निर्धारित करने में कोई सर्वमान्य ढंग से सफल नहीं हो सका। लम्बी नामावलि, जिसमें से यहाँ केवल प्रमुख का ही नामोल्लेख किया गया है, को देखते हुए और उनके विचारों पर ध्यान देते हुए मेरे के शब्दों में यही कहा जा सकता है “ब्यूटी इज इनएक्सप्लिकेबल, इट इज ए होवर्सिंग, फ्लोटिंग एण्ड ग्लिट्टरिंग शैडो, हूज आउटलाइन एल्यूड्स द ग्रास्प ऑव डैफिनिशन” अर्थात् सौन्दर्य का स्वरूप निश्चित करना और समझाना सम्भव नहीं है, वह एक तरल,

भंगुर और अमूर्त आभास-सा है, जिसे परिभाषा की सीमाओं में आबद्ध नहीं किया जा सकता। बात यह है कि हम सौन्दर्य की परिभाषा करने चलते हैं तो अपनी अनुभूति को टटोलने लगते हैं और अपनी अनुभूति को खोजते हैं तो स्वभावतः अपनी सीमाओं में घिरकर केवल वैयक्तिक धारणा ही प्रस्तुत कर पाते हैं। सुन्दर का सम्बन्ध हमारी अनुभूति से इतना अधिक है कि उस ओर बिना गये हम रह ही नहीं पाते। अनुभूतिवाँ सामान्यतः हमारे इन्द्रियबोध पर निर्भर करती है, किन्तु उनका नियंत्रण, संयोजन, परिष्करण और परिवर्तन-परिवर्द्धन तो हमारे संस्कार करते हैं, जो हमारे वर्तमान परिवेश और भूतकालीन परम्परा, हमारी शिक्षा-दीक्षा और हमारे मानसिक विकास की अपेक्षा रखते हैं। यह यानी हुई बात है कि इन सब में सभी समान नहीं हैं और सबकी प्रतिभा तथा सुखचि एक-सी नहीं है, अतएव सबके विचार भी एक-से नहीं हो पाते। हमारी स्थिति सचमुच उन अन्धों की भाँति हो जाती है जो हाथों के भिद्य-भिन्न अंगों को टटोल-टटोलकर उसका आकार-प्रकार उसी रूप में निर्धारित कर रहे थे और अंशतः सत्य कहकर भी उनमें से कोई पूर्ण सत्य नहीं कह सका। सौन्दर्य के सम्बन्ध में यह कया पूर्णतया सत्य है, और इसी तरह कविता पर भी अक्षरशः लागू है। फिर भी इस दृष्टि-भेद से हमारी सज्ज से इतना तो सत्य है कि सौन्दर्य के स्वरूप का विवेचन एकांगी दृष्टिकोण से नहीं किया जा सकता। हम केवल वस्तुगत सौन्दर्य का निरूपण करके रह जायें और उसके द्रष्टा का विचार न करें, हम सौन्दर्य की परिभाषा प्रस्तुत करना चाहे और सौन्दर्यानुभूति का उल्लेख भी न करें, यह सम्भव नहीं है। सौन्दर्य का विस्तार-क्षेत्र केवल वस्तु-जगत् तक ही हो यह कोई सिद्धान्त नहीं बनाया जा सकता। जब तक हम प्राकृतिक सौन्दर्य की बात करते हैं, केवल तभी तक वस्तुनिष्ठ सौन्दर्य के दायरे में रह पाते हैं, बल्कि वहाँ भी क्या हमारी दृष्टि उस सौन्दर्य के पीछे छिपी हुई किसी असीम शक्ति की ओर नहीं चली जाती? इसी प्रकार यदि हम कलागत सौन्दर्य की बात करने लगें तो स्वभावतः अपने विचारों को कलास्रष्टा-निरपेक्ष नहीं रख सकते। दूसरी ओर हमारे सामने उस कलाकृति का द्रष्टा भी उपस्थित रहता है। इस प्रकार सौन्दर्य-विचार के साथ सौन्दर्यबोध, सौन्दर्य-स्रष्टा और सौन्दर्य-द्रष्टा का प्रश्न भी उपस्थित हो जाता है। परिणामतः हम वस्तु से व्यक्ति और व्यक्ति से अध्यात्म की सरणियों का अवलम्ब लेते हुए विचार करने लगते हैं। एक ओर उसे वस्तुनिष्ठ मानकर हम उसकी आकर्षण-शक्तता, उसके आकार-प्रकारगत सौन्दर्य का पता लगाने में दत्तचित्त हो जाते हैं और दूसरी ओर स्रष्टा और द्रष्टा से सम्बन्ध मानकर आध्यात्मिक व्याख्या के प्रवाह में ब्रह्म के स्वरूप

का आधार ग्रहण करते हैं और आन्तरिक सौन्दर्य का निरूपण करते हुए कभी मन-वाणी और कर्म में भी सौन्दर्य देखते हैं और कभी सामाजिक घरातल का विचार करते हुए सत्य, और शिव से उसका गठबंधन करते हैं। इस ग्रंथ का उद्देश्य इन विचारों का विश्लेषण करना उतना नहीं है जितना विभिन्न विचारकों के मतों का इतिहास प्रस्तुत करना है। अतः हम इसी क्रम में भारतीय दृष्टि में सौन्दर्य-निरूपण का प्रयत्न करेंगे।

यूरोपीय विद्वानों को भले ही यह कहकर अपनी गवेषणा से आत्मतोष होता हो कि भारत में इस सम्बन्ध में कोई विवेचन नहीं किया गया, किन्तु उबारता पूर्वक ध्यान देने से यह बात किसी से छिपी नहीं रह सकती कि भारत में वेदकाल से ही सुन्दर के प्रति एक स्वाभाविक आकर्षण रहा है। सुषमा के इस देश के ऋषि न उसके स्वरूप को न केवल समझा ही हैं, अपितु उसके भेदों पर भी ध्यान दिया है। साथ ही सुन्दर का वर्णन वेद के परवर्ती काल में केवल साहित्य-शास्त्र तक ही सीमित नहीं रहा है, बल्कि कलाओं के प्रसंग में भी उसका विचार किया गया है। शुकनीति, मानसार तथा विष्णुधर्मोत्तरपुराण इस बात के पुष्ट प्रमाण हैं। भारतीय कवि की लेखनी चित्राकन के लिए चित्रकार की तूलिका को पथप्रदर्शक मानती रही है और तूलिका ने साहित्य का मुँह जोहा है। महाकवि कालिदास ने निम्नलिखित श्लोक में इसी सत्य की उद्घोषणा की है। साथ ही उन्होंने सामंजस्य के उस रहस्य का उद्घाटन भी किया है, जिसके आधार पर सौन्दर्य का महल निर्मित होता है। उन्होंने सूर्य और अरविन्द को प्रस्तुत करके सौन्दर्य की सिद्धि के लिए वस्तु तथा व्यक्ति के सामंजस्य के रहस्य का सहज ही उन्मीलन कर दिया है। यथा,

उन्मीलितम् तूलिकयेव चित्रम् ,

सूर्याशुमिरमिन्नमिवारविन्दम् ।

बभूव तस्याः चतुरस्रशोभी ,

वपुर्विभक्तं

नवयौवनेन ॥

पार्वती के इस स्वरूप-वर्णन में कवि ने मानो प्रकृति की विजय भी स्वीकार कर ली है।

ऋग्वेद में सुन्दर के अनेक पर्याय मिलते हैं, जिनके अर्थों के भेद पर ध्यान देने से भारत के सौन्दर्य-विषयक ज्ञान का अच्छा परिचय मिलता है। पिडोल तथा गेल्डेनबर्ग आदि ने इन गवदों की तालिका देने के साथ-साथ अर्थ के भेद का भी

उल्लेख किया है। कुछ शब्द इस प्रकार हैं :

१. पेशस्, २. अप्सस्, ३. दृश, ४. श्री, ५. वपुः, ६. वल्गु, ७. श्रियः, ८. भद्र, ९. भण्ड, १०. चारु, ११. प्रिय, १२. रूप, १३. कल्याण, १४. शुभ, १५. चित्र, १६. स्वाहु, १७. रण्व, १८. यक्ष तथा १९. अद्भुत् आदि।

‘वपुः’ तथा ‘यक्ष’ शब्दों का प्रयोग अंग्रेजी के सबलिमिटी या हिन्दी उदात्त के अर्थ में हुआ है, तथापि दोनों के अर्थों में भेद है। प्रथम के द्वारा आदर तथा भय की मिश्रित अवस्था, जीवन का अध्यात्म-दर्शन तथा सत् की अनुभूति अथवा उसके ज्ञान का अर्थ-बोध होता है और दूसरे के द्वारा विरोधी भावों के उद्भव तथा विषय-बोध का अर्थ लिया जाता है। ‘रूप’ शब्द के साधन ने दो अर्थ माने हैं : १, अतिविस्तृत रूप तथा २, बहुरूप। इसके द्वारा सौन्दर्य की व्यापकता को स्वीकार किया गया है। ‘अप्सः’ शब्द केवल विषयगन सौन्दर्य का बोध कराता है। इसी प्रकार मानस-शरीर अथवा अन्तर्बाह्य अवस्था का ज्ञान कराने के लिए सुन्दर के स्थान पर ‘लावण्य’ शब्द का प्रयोग किया गया है। ऋग्वेद में मरुत को ‘शुभ’ और अश्विनों को ‘शुभस्पति’ कहा गया है। इस शब्द को हम एकांगी रूप से केवल शैली या बाह्य शरीर का द्योतक मात्र नहीं मान सकते, क्योंकि वेद तथा लौकिक संस्कृत में इसे पवित्रता से सम्बन्धित माना गया है। अतः यह वस्तु का भी द्योतक है। इसके द्वारा अभ्यन्तर तथा बाह्य के सामंजस्य को स्वीकृति मिलती है, यही कारण है कि अश्विन, जो साहित्य में सौन्दर्य-प्रेमी के रूप में प्रसिद्ध है, शुभस्पति कहे गये हैं। हाँ, ‘पेशस्’ शब्द को हम अलंकरण का द्योतक मान सकते हैं किन्तु, वेद में प्रयुक्त ‘विश्वपेशस्’, ‘सहस्रप्स’ तथा ‘हिरण्यपेशस्’ शब्द इस बात की ओर ध्यान आकर्षित करते हैं, कि इनके द्वारा केवल शैली का ही विचार नहीं किया गया है। विशेषतः विश्वपेशस् शब्द तो व्यापक-सौन्दर्य का द्योतक है ही। इसी प्रकार सम्भवतः ‘महलपेशस्’ के द्वारा सौन्दर्य के बहुविध प्रसार पर ध्यान दिया गया है। ‘हिरण्यपेशस्’ को यास्क उपदेशात्मकता तथा आनन्द का, आत्मा और अर्थ का समन्वय-द्योतक मानते हैं। अतः ‘पेशस्’ वस्तु तथा शैली के समन्वित रूप को ही प्रकट करता है।

इतना ही नहीं ऋग्वेदीय कवि ने सौन्दर्य के उत्कर्षापकर्ष में अलंकारों का कितना हाथ है, इस बात पर भी विचार किया है। एक कवि का कथन है कि प्रभाकिरण ‘अशरीर’ अर्थात् अरुचिकर को भी ‘सुप्रतीक’ अर्थात् सुन्दर बना देती है। निम्नलिखित ऋचा में ‘गावः’ शब्द का प्रयोग प्रभाकिरण के अर्थ में ही हुआ है :—

यूयम् गावो मेदयथा कृषंचिद् ।

अशरीरं चित् कृणुथा सुप्रतीकम् ॥ ६-२८-६ ॥

ऋग्वेद में कहा गया है कि अलंकार विषय को सुन्दरता प्रदान नहीं करते, अपितु विषय ही अलंकार को सुन्दर बनाता है । अलंकार सुन्दर वस्तु को भी कभी-कभी असुन्दर रूप में प्रस्तुत कर सकते हैं । उनका विषयानुकूल वर्णन या प्रयोग न होने पर उनसे विषय की सुन्दरता को हानि ही पहुँचती है । यथा, कभी-कभी शरीर के अननुकूल वस्त्र भी उसे असुन्दर रूप में प्रकट करते हैं—

अशरीरा तनुर्भवति । रुषति पापयामुया ॥ १०-८५-२० ॥

इस प्रकार ऋग्वेदीय ऋषि के लिए वस्तु स्वयं प्रकाशमान—विरजतः— है, अलंकार उसे बिगाड़ भी सकते हैं और उसके रूपाकर्षण को अनुकूल होने पर बढ़ा भी सकते हैं । तात्पर्य यह कि ऋग्वेद के समय ही भारतीयों ने सौन्दर्य के सम्बन्ध में अत्यन्त सूक्ष्म विचारों को प्रकट किया है । लौकिक संस्कृत काल में भी सुन्दर के लिए शोभन, विवित्र चित्रमय के लिए पेशल, आनन्दमय के लिए रमणीय, प्रिय और रूपवान के लिए चारु, और इसी प्रकार भवूनि आदि शब्दों का प्रयोग मिलता है ।

उपनिषदों में सत्य, शिव तथा सुन्दर तीनों की अभिव्यक्ति मिली है । किन्तु, उनका क्षेत्र भौतिक सीमाओं के परे परमपुरुष अव्यक्त के अंकन का क्षेत्र है । वे आध्यात्मिकता के विचार से इन शब्दों का उल्लेख करते हैं, शास्त्रीयता प्रदान करने के विचार से नहीं । उपनिषद् का मर्म ही यह है कि वैचित्र्य और बहुविधता के मूल में उसी अयरूप की ही सत्ता जान पड़ती है । उसका रूप क्या है ? प्रकाश ही उसका धर्म है, वह रश्मितुल्य रूप वाला है, परमज्योति है । किन्तु, प्रकाश का भी एक धर्म है, वह है—आनन्द । प्रकाश शरीर है, आनन्द उसका जीवन, उसकी गति है ।

अभिप्राय यह कि उपनिषद् में सुन्दर रूप, रस, प्रकाश तथा आनन्द से एकाकार होकर उपस्थित हुआ है । उसके रूप तथा आनन्द को छोटन कराने के लिए ही उसे सौर तथा चान्द्र से उपमित किया गया है । इसी आनन्द को भारतीय सृष्टि का आदिकारण मानते हुए कहता है—‘आनन्दाद्येव खल्विमानि भूतानि जायन्ते’ । इसीलिए उसने स्वीकार किया है कि परमात्मा सौन्दर्यातिशय समन्वित परम शक्तिमय है । बीजरूप में प्रतिष्ठित है । अतएव आनन्द भी एक प्रकार से सुन्दर का प्रकाश ही है । दर्शन का आनन्दमय, तात्त्विक दृष्टि से ब्रह्म का सत् स्वरूप,

दार्शनिक विचार से चित् और पारमार्थिक दृष्टि से आनन्द है। कला और साहित्य में उसी चिदानन्द परम तत्त्व को सुन्दर कह देते हैं। उस परम सुन्दर मनभावन को आनन्द स्वरूप कहा गया है। इससे प्रतीत होता है कि सुन्दर का लक्ष्य आनन्द की प्राप्ति ही है।

इस प्रकार यह सिद्ध होता है कि वेद आदि में यदि देवताओं की पूजा धार्मिक दृष्टि से की गई है तो वैदिक भारतीय ने अपने चतुर्विध सौन्दर्य के जिस प्रसार को देखा, जिस ज्योति ने उसकी आँखों को आकर्षित किया, जिस दृश्य से उसका हृदय पुलकित हो उठा, उस सबको उसने परम सुन्दर की सुन्दर सत्ता के रूप में स्वीकार करके उसे अपनी कल्पना और अपने हार्दिक आनन्द से मंडित कर दिया।

आगे चलकर श्रीमद्भागवत ने उसका स्वरूप निम्नलिखित शब्दों में अंकित किया :—

तदेव रम्यं रुचिरं नवं नवं, तदेव शश्वन्मनसोमहोत्सवं ।
तदेवशोकार्णवशोपणं नृणां यदुत्तमश्लोकयशोऽनुगीयते ॥

श्री मधुसूदन सरस्वती ने परमात्मा को 'सौन्दर्यमारसर्वस्व' कह कर उसके आध्यात्मिक स्वरूप को ही अंकित किया है। परमात्मा को सर्वस्व मानकर चलने वाला यह देश उसी में सब शक्तिमत्ता, सौन्दर्य, आकर्षण अथवा आनन्द आदि ढूँढता है। स्पष्ट है कि भारतीय बुद्धि बाहरी रूप को भेदकर आन्तरिक सौन्दर्य की खोज में रत है।

संस्कृत साहित्य में एक ओर तो कवियों ने सौन्दर्य के अनूठे चित्र उपस्थित किये हैं और दूसरी ओर शास्त्रों में उसकी खर्चा हुई है। वाल्मीकि ने राम को कभी छुतिमान, कभी सप्तविभक्तान्ग, कभी स्निग्धवर्ण तथा कभी सुलक्षण कहकर इसी दृष्टि का परिचय दिया है। उनके द्वारा दी गई सौन्दर्य की यह कसोटियाँ प्रायः अग्रेजी की ब्राइटनेस, सिमेट्री, कलरकुल आदि कसोटियों से मिलती-जुलती हैं। कलाओं में सौन्दर्य के पारखी भर्तृहरि ने सम्भवतः कोमलत्व, स्निग्धत्व, मृदुत्व आदि गुणों को देखकर ही नारी को सौन्दर्य का उपमान मान लिया है। किन्तु इन कवियों के बीच कालिदास तथा बाण दो ऐसी दिव्य प्रतिभाएँ हैं जिनके सौन्दर्य-निरूपण की बराबरी अन्यत्र कम ही मिलेगी। कालिदास ने सौन्दर्य के रमणीय चित्रों को प्रस्तुत करने के साथ-साथ उसकी पराश्रय-निरपेक्षता, नित-नूतनता, पूर्णता, आकर्षकता, आनन्दात्मकता तथा आध्यात्मिकता का वर्णन भी किया है और सुन्दर की वस्तु-निष्ठता अथवा व्यक्ति-निष्ठता के सम्बन्ध में भी अपने विचार दिये हैं। बाण रग-योजना में अद्वितीय ज्ञात होते हैं।

कालिदास ने अपने काव्यों में विभिन्न स्थलों पर सुन्दर का वर्णन किया है । उनका विश्वास है कि प्रकृति वस्तु सुन्दर हो तो बाह्य अलंकरणों की कोई आवश्यकता नहीं है । मधुर आकृतियों का मण्डन भला अलंकार क्या करेगा ? शकुन्तला को देख लीजिए न, वनवारी और वल्कलवारिणी होकर भी वह और-और मनोज्ञ ही लगती है । क्यों न हो, शैवाल से ढँका हुआ सरसिज भी तो स्वतः सुन्दर होने के कारण रम्य ही लगता है, कुछ धब्बों में मलिन बना हुआ हिमांशु भी तो इसीलिए सुन्दरतर लगता है कि वह सहज सुन्दर है । फिर जिस शकुन्तला को प्रकृति ने इन्हीं की भाँति जन्म से ही लुनाई भेंट कर दी वह भला वल्कल में भी क्यों न शोभित हो ? सहज सौन्दर्य कुरूपता को भी सुन्दर ही बना लेता है—

सरसिजमनुविद्धं शैवलेनापि रम्यं

मलिनमपि हिमांशोर्लक्ष्म लक्ष्मीं तनोति ।

इयमधिकमतोज्ञा वल्कलेनापि तन्वी

किमिव हि मधुराणा मण्डनं नाकृतीनाम् ॥ शा० १।१८

कालिदास के मन में यह बात पँठ चुकी थी कि सुन्दरता यदि अनित्य उपकरणों से बनाई हुई नहीं है, स्वाभाविक है तो वह नित्य और अपरिवर्तनीय है । वह स्वतः पूर्ण है और पूर्ण होने के कारण ही सभी अवस्थाओं में अतिरस्कृत ही नहीं रहती, बल्कि शोभाधिक्य-से और-और जगमगाती रहती है । उन्होंने इसी विश्वास को बार-बार प्रकट करने की चेष्टा की है । कभी भी वह इस बात को भूल नहीं पाते ।^१ किन्तु, इसका यह अर्थ नहीं कि वे सौन्दर्य को केवल वस्तु का गुण मानते हैं । इसके विपरीत वे उसमें निहित अन्तरीय सौन्दर्य-शक्ति का दर्शन करते हैं, स्वाभाविक सौन्दर्य पर बल देना उन्हें इसी कारण आवश्यक प्रतीत हुआ । यह सौन्दर्य प्रकृतिदत्त ही नहीं है ईश्वर द्वारा प्रतिष्ठित, आध्यात्मिक और अभीष्टिक भी है । पार्वती का चित्र खींचते हुए उन्होंने इसी सत्य का उद्घाटन किया है ।^२ साथ ही उन्होंने 'द्रव्यसमुच्चय' तथा 'यथाप्रदेश' कहकर कामशः हारमोनी तथा सिमेट्री को भी स्वीकार कर लिया है । भारवि ने भी कालिदास के समान ही रम्यता को निरपेक्ष

१—सर्वाविस्थामु रमणीयत्वम् आकृतिविशेषाणाम् ।—शा०, ६ अंक ।

सर्वाविस्थामु चारुता शोभान्तरं पुष्पाति—शा०, २ अंक ।

सर्वाविस्थासु अनवद्यता रूपस्य—मालविकाग्निमित्र, २ अंक ।

२—सर्वोपमाद्रव्यसमुच्चयेन यथाप्रदेशं विनिवेशितेन ।

सा निर्मिता विश्वसृजा प्रयत्नादेकस्थसौन्दर्यदिवृक्षयेव ॥—कुमार० १।४९

मानकर ही उसका वर्णन किया है ।^१ माध की दृष्टि सौन्दर्य की नितनूतनता पर चली गई है ।^२ वे रमणीयता को क्षण-क्षण परिवर्तनमान बताते हैं, किन्तु इसलिए नहीं कि वह क्षणस्थायी है, बल्कि इसलिए कि उसका अन्तर्हित सौन्दर्य छायाप्रकाश के खेल खेलता रहता है । जितना-जितना हम उसका अन्वेषण करते हैं, उतना ही वह खिलता और निखरता चला आता है । यही परिवर्तन का आकर्षक रहस्य है ।

इन कवियों का विश्वास था कि स्वाभाविक सौन्दर्य, जो आन्तरिक होने के साथ ही बाह्य भी छलकता है, अपनी निकाई में अद्वितीय तथा निरन्तर नावीन्य उत्पन्न करने वाला होता है ।

साहित्य-शास्त्र में सौन्दर्य की विभिन्न रूप से वर्चा की गई है । अलंकार, रीति, गुण, औचित्य, ध्वनि तथा रसादि कितने ही सिद्धान्त काव्य के स्वरूप का अंकन करने के लिए सामने आए और उन्होंने किसी-न-किसी रूप में सौन्दर्य का भी विचार कर लिया । और भी कुछ न हुआ तो कम-से-कम उद्दीपन का स्वरूप-वर्णन करते समय ही हारमनी या प्रोपोर्शन की चर्चा आ गई । यथा, उज्ज्वल-नीलमणि के लेखक श्रीमद्रूपगोस्वामी ने अंग-प्रसंग के यथोचित सन्निवेश, सुश्लिष्टता आदि को सौंदर्य कहा है^३ और बिना भूषित किये भी अंगों का भूषितवत् प्रतीत होने को रूप माना है ।^४ इसी प्रकार गुणों के वर्णन में सौन्दर्य के कई उपकारकों का विचार कर लिया गया प्रतीत होता है । हमारे यहाँ जिसे श्लेष गुण कहा गया है उसका लक्षण है समृणता, अर्थात् जहाँ अनेक पद भी एक के ही समान भासित हों वहाँ श्लेष गुण माना जाता है । इस समृणता को हम स्मूथनेस कहें तो अनुपयुक्त न होगा । इसी प्रकार अवैषम्य रूप नमता नामक गुण को सिनेट्री, उक्ति-वैचित्र्य रूप माधुर्य को बैराइटी, ओज को इंटीकेसी, अर्थविमलता रूप प्रसाद को सिम्प्लिसिटी एवं दीप्त-रसत्व रूप वाली कान्ति को कलरफुलनेस कह सकते हैं । इसी प्रकार औचित्य से भी फिटनेस, प्रोप्राइटी, राइटनेस तथा एप्रोप्रिएटनेस का अन्तर्भाव सहज ही हो जाता है । किन्तु वस्तु-निष्ठता की एकांगी दृष्टि ने इन मतों के विकास का मार्ग अवरोध कर दिया । काव्यात्मा की खोज करते-करते हमारे यहाँ के आलंकारिक

१—न रम्यमाश्रयंमपेक्षते गुणम् ।—किराता० ४।२३

२—रागे-अणे यन्नवनामुपैति तदेवरूप रमणीयताया ।—शिशु० ४।१७

३—अंगप्रत्यगकाना यः सन्निवेशो यथोचितम् ।

मुश्लिष्ट सन्निवन्ध स्यात्सत् सौन्दर्यमितीर्यते । उ० नी०, उद्दीपन प्रकरण १९

४—अगान्यभूषितान्येव केनचिद् भूषणादिना ।

येन भूषितवत् भाति तद् रूपमिति कथ्यते । वही, १५

चमत्कार पर जाकर रुके और सभी विधानों में चमत्कार का चमत्कार प्रसरित हो गया। क्षेमेन्द्र ने औचित्य से ही चमत्कार का उदय स्वीकार कर लिया, क्योंकि औचित्य के अभाव में काव्य में उस मनोज्ञता के उदय की आशा नहीं की जा सकती जो सहृदय को आकृष्ट कर सके। यही औचित्य रस का भी जीवित है, अतः उस चमत्कार की सिद्धि का रस से घनिष्ठ सम्बन्ध है।^१ चमत्कारहीन काव्य उसी प्रकार अनाकर्षक मान लिया गया जिस प्रकार यौवन से भरपूर होते हुए भी लावण्यहीन नायिका अनाकर्षक ही बनी रहती है।^२ क्षेमेन्द्र ने 'चमत्कृति' के लिए जिस उपमा से काम लिया है उसी सिद्धि में लावण्य शब्द का प्रयोग उन्हे आवश्यक प्रतीत हुआ। अतएव चमत्कार का सम्बन्ध लावण्य से है, और लावण्य का सम्बन्ध सुन्दर से है। अतएव चमत्कृति का सम्बन्ध भी सुन्दर से ठीक बैठता है। दूसरी ओर इस चमत्कार के दश विभागों में दो के 'अविवारित रमणीय' तथा 'विचार्यमाण रमणीय' नामक भेद भी इस बात के द्योतक है कि चमत्कृति का सम्बन्ध जैसा लावण्य से है वैसा ही रमणीय से भी। रमणीयता के सम्बन्ध में जहाँ अन्य बाने कही गई हैं वहाँ 'क्षणं क्षणे यशवतासुपैति तदेव रूपं रमणीयतायाः' के द्वारा रमणीयता का प्रयोग क्षण-क्षण परिवर्तनमान नूतनता के अर्थ में भी किया गया है। अतएव यदि 'चमत्कृति' और 'रमणीयता' परस्पर पर्याय ह तो कहा जा सकता है कि सौन्दर्य का पश्चिमी विद्वानों पर कथित 'नावीन्य' नाम गुण भी हमारे यहाँ स्वीकृत है।

'चमत्कार' शब्द कहीं काव्याम्बाद के अर्थ में प्रयुक्त हुआ है और कहीं आश्चर्य के उत्पादक गुण के रूप में। १४वें शतक के मध्य 'चमत्कार चन्द्रिका' के लेखक विश्वेश्वर ने 'चमत्कार' को आह्लाद का ही पर्याय स्वीकार दिया है और उसके गुण रस, रीति, वृत्ति, पाक, शय्या तथा अलङ्कृति नामक सप्त आलम्बन माने हैं।^३

१—औचित्यस्य चमत्कारकारिणश्चावचर्यणे।

रमजीवितभूतस्य विचार कुरुतेऽधुना।। औ० वि० च०

२—एकेन केनचिद अनर्घमणि प्रभेण काव्य चमत्कृतिपदेन विना गूढार्णम्।

निर्दोषलेशमपि रोहति कस्य नित्ते लावण्यहीनमिव यौवनमगनानाम्। कवि०
क० ३।२

३—चमत्कारस्तु विदुषामानन्द-परिवाहकम्।

गुण रीति रस वृत्ति पाक नैयामल कृतिम्॥

सप्ततानि चमत्कारकारणं ब्रुवते बुधा। भारतीय साहित्यशास्त्र—
उपाध्याय, भाग २, पृ० ३५८

हमारे यहाँ चमत्कार को रस का सार कहा गया है (रसे स) । जिसका अभिप्राय यह है कि चमत्कार और आनन्द का अविच्छिन्न सम्बन्ध है चमत्कार को नवीनता का पर्याय मानने से उसके अनन्तत्व, अमेयत्व अथवा अखण्डत्व आदि की रहस्यमयी अनुभूति ही रसानुभूति कहलाती है । चमत्कार की नवीनता का अर्थ यही है कि वह अनन्त, अमेय, अखण्ड और अभूतपूर्व है । यदि चमत्कार सुन्दर का पर्याय है तो सौन्दर्य की अनुभूति को भी रस की अनुभूति के समान ही अनन्त, अमेय, अखण्ड आदि के रूप में मानना चाहिए । यह व्यवहार लोकसिद्ध है कि जिस वस्तु को हम सुन्दर कहते हैं उसकी थाह हमारी बुद्धि नहीं लगा पाती । मन के आनन्द को हम भाँप नहीं सकते । जितना-जितना हम उसे निहारते हैं उतना ही सौन्दर्य छलकता आता है और उतना ही अथाह प्रतीत होने लगता है । ठीक ही कहा है :—

ज्यों ज्यों निहारिण नेरे है नैननि

त्यो त्यो खरी निखरै सी निकाई ।

सौन्दर्य नवीन ग्रन्थियों का सृजन करता हुआ, संस्कार रूप ग्रन्थियों को सुलझाता हुआ चलता है । आनन्दवर्धन ने ध्वनि-सिद्धान्त के प्रतिपादन के द्वारा संभवतः सौन्दर्य के इसी लक्षण की ओर संकेत किया है कि वस्तु के दर्शन से हमारे हृदय में नवीन-नवीन भावनाओं और प्रेरणाओं का संचार इसी प्रकार होता चला जाता है जिस प्रकार घण्टे के निनाद का अनुरणन दीर्घ काल तक हमारे कानों में गूँजता रहता है । पण्डितराज जगन्नाथ ने 'चिदावरण-भंग' की चर्चा करके मानो इसी रहस्य का उद्घाटन किया है । चिदावरण-भंग हमें मोह-निद्रा से छुड़ा कर उम्र रहस्य का अनुभूति कराता है जिस रहस्य का सुख अनिर्वचनीय है । लौकिक सुख जिसके पास तक नहीं फटकता, जहाँ बुद्धि का प्रवेश नहीं हो पाता, बुद्धि का प्रसार जहाँ रुक जाता है, वही से उसका लोक आरम्भ होता है । बुद्धि हमें व्यक्तिगत सम्बन्धों में लगाती है और चिदावरण भंग हो जाने पर हम उन व्यक्तिगत संबंधों से मुक्त हो जाते हैं । एक विशेष प्रकार की विश्रान्ति, एक विशेष प्रकार का लय अथवा समाधि-सुख हमें अनुभव होने लगता है । इस प्रकार हमारे यहाँ 'चमत्कार' शब्द का प्रयोग साधारण नहीं आध्यात्मिक अर्थों में हुआ है । इसके द्वारा हम आत्मा की पहचान करने में समर्थ होते हैं । इस प्रकार हमारे यहाँ चमत्कार या सौन्दर्य अनुभूति के रूप में स्वीकार किया जाता है । दृश्यवस्तु का तिरस्कार न करते हुए भी वह वस्तु हमारे लिए व्यक्तिगत सम्बन्धयुक्त मात्र नहीं रह जाती ।

पण्डितराज द्वारा कथित चमत्कार जनित आनन्द सामान्य आनन्द नहीं है। अतएव उसे 'जाति-विशेष' कहने की आवश्यकता हुई। "पुनः पुनः अनुसन्धानात्माभावनाविशेषः" पंक्ति में भावनाविशेष शब्द के द्वारा विशेष संस्कारोद्बोध का ओर भी संकेत कर दिया गया है। अर्थात् सौन्दर्यबोध के साथ उत्पन्न होने वाले संस्कारों का मूल रूप आवश्यक है। भावों का मूल रूप ही सौन्दर्य है। इस प्रकार सौन्दर्य-बोध के दो पक्ष हैं। एक ओर उससे पुरातन संस्कार आन्दोलित होते रहते हैं और दूसरे नितनूतन आकर्षण और अनुसंधान की प्रवृत्ति बढ़ती चली जाती है। तात्पर्य यह कि रमणीयता का रहस्य पार्थिव ही नहीं, उसके साथ-साथ आध्यात्मिक भी है। पार्थिव वस्तु-जगत और सहृदय की आत्मा का सम्मिलन ही सौन्दर्य की वास्तविक भूमि है। दोनों के इस समन्वय के आधार पर यह कहना ही उचित होगा कि भाव के अभाव में वस्तु सुन्दर नहीं रहती और वस्तु के अभाव में सौन्दर्य अशरीरी हो जाता है, अर्थात् संस्कार-मात्र रह जाता है।

सौन्दर्य के लिए हमारे यहाँ आलंकारिकों ने 'चास्त्व' शब्द का प्रयोग भी किया है। वे अलंकार को 'चास्त्वहेतु' कहते हैं। 'अलंकारो हि चास्त्वहेतुः प्रसिद्धः'। वामन ने 'सौन्दर्यमलंकार' कह कर चास्त्व, सौन्दर्य और अलंकार तीनों को मानो एक कर दिया है। अभिनव ने अलंकार को 'विच्छिन्तिप्रकार' कहा। इस प्रकार इन तीन के साथ विच्छिन्ति और मिल गया। साथ ही 'वैचित्र्य-मलंकार' की श्रेष्ठा के कारण 'वैचित्र्य' भी सुन्दर के क्षेत्र में स्वीकार कर लिया गया। रसवादी होते हुए भी मम्मट ने यह स्वीकार कर लिया था कि रस के अभाव में भी यदि अलंकार का प्रयोग उचित रीति से हो तो काव्य में वैचित्र्य की सत्ता बनी रहती है। इस प्रकार इन लेखकों ने अलंकार के अन्तर्गत 'वैराडडी' और 'त्राइटनेस' को स्वीकार कर लिया।

भारतीय साहित्यशास्त्र में सौन्दर्य का विशद विचार कृन्तक ने प्रस्तुत किया। कृन्तक वाचक और वाच्य, वाक्य और अर्थ की समग्रता को ही काव्य मानते हैं। दूसरे शब्दों में वे 'यूनिटी ऑन एक्सप्रेशन एण्ड लैंग्वेज' को स्वीकार करने हैं, केवल 'एक्सप्रेशनिस' को नहीं। जहाँ अर्थ का चमत्कार हो किन्तु भाषा-सोष्ट्र न हो, भाषा-विन्यास ही परन्तु अर्थ-सौन्दर्य न हो, वहाँ वे काव्य नहीं मानते। यों शब्द-विन्यास भी अपने-आप में कम महत्त्वपूर्ण अथवा कम सुन्दर नहीं हैं, क्योंकि कोई अर्थ न भी समझे तो भी अच्छे काव्य के वाक्य-विन्यास मात्र में ऐसा सौन्दर्य होता है कि वह संगीत के समान ही हृदय को आह्लाहित कर देता है। वे काव्य-सौन्दर्य के लिए 'सौमग्य' और 'लावण्य' जैसे दो शब्दों का प्रयोग करते हैं।

सौभाग्य छन्दोमयी वाणी के अन्तरीण धर्म को प्रकट करता है और लावण्य उसके बाह्य की सुन्दरता का संकेतक है। कुन्तक सौन्दर्य को विषयीगत मानते हैं। शब्दार्थ का महत्त्व काव्य में इतना ही है कि वह हृदय की कल्पना को उत्तेजित कर देते हैं। अतएव सौभाग्य के लिए लावण्य की महत्ता भी कम नहीं है। लावण्य का आधार पाकर ही सौभाग्य प्रस्फुटित होता है। फिर भी काव्य के सौन्दर्य को पद, वाक्यार्थ आदि से पृथक् ही समझना चाहिए। काव्य के अन्तरंग को समझने वाले व्यक्ति को उसके शब्दार्थ मात्र समझने वाले व्यक्ति से निश्चय ही भिन्न प्रकार का पानक-आस्वाद के सदृश आस्वाद होता है।^१ अतः विद्वानों ने सहृदय की योग्यताओं का उल्लेख किया है। विषय की सत्ता सौन्दर्यानुभूति में एक विशेष महत्त्व रखती है अवश्य, किन्तु उसका आनन्द का उपभोक्ता सहृदय ही वस्तुतः सौन्दर्य की सिद्धि करता है। विषयी में ही सौन्दर्य की भावना निहित है।

रस-विचार के अन्तर्गत अनुभूति के रहस्य का उद्घाटन करते हुए सुन्दर के सम तक भी भारतीय पहुँचे हैं। रसानुभूति सिद्धान्त में आध्यात्मिकता की पुट देकर हमारे विवेचकों ने उस परम सुन्दर आनन्दमय का अवगुण्ठन हटाकर उसके सौन्दर्य को मूर्ति अंकित की है। साथ ही भौतिक पदार्थों में निविष्ट चेतना और सुन्दर की अभिव्यक्ति की ओर भी उनका ध्यान आकर्षित हुआ है।

रस की निष्पक्षता में जितने महत्त्वपूर्ण भाव हैं, उतने ही विभाव भी आवश्यक हैं। विभाव के अभाव में भावोद्बोधन की कल्पना ही हमारे यहाँ नहीं की गई है। अतएव वस्तु की सत्ता को रसवादी स्वयंप्रकाशज्ञान के ज्ञानी कोचे की भाँति तिरस्कृत नहीं करता। उसके विचार से सौन्दर्य हमारे सामने तब आता है, जब वस्तु हमारे भावों में रस जाती है और एक ऐसी साधारणीकृत स्थिति में पहुँच जाती है जहाँ व्यक्तिगत राग-द्वेष की सीमाओं का उल्लंघन होकर शुद्ध अनुभूति रह जाती है। रसवादी इस स्थिति के लिए सत्बोद्रेक को महत्त्व देता है और इस

१—अपर्यालोचितेऽप्यर्थे वन्धनौन्दर्यसम्पदा ।

गीतवद्धृदयाह्लादं तद्विदा विदधानियेत् ॥

वाच्यावबोधनिष्पत्तौ पदवाक्यार्थवर्जितम् ।

यत् किमप्यर्पयत्यन्त पानकास्वादवत् सताम् ॥

दारीरेजीवितेनेव सहरितेनेव जीवितम् ।

विन्ना निर्जीवता येन वाक्य यानि विपश्चिताम् ॥

यस्मात् किमपि सौभाग्य तद्विदामेव गोचरम् ।

सरस्वती समभ्येति तद्विदानीं विचार्यते ॥ वक्रोक्ति जीवित १-१४-२०

पण्डितराज द्वारा कथित चमत्कार जनित आनन्द सामान्य आनन्द नहीं है। अतएव उसे 'जाति-विशेष' कहने की आवश्यकता हुई। "पुनः पुनः अनुसन्धानात्माभावाविशेषः" शक्ति में भावनाविशेष शब्द के द्वारा विशेष संस्कारोद्बोध की ओर भी संकेत कर दिया गया है। अर्थात् सौन्दर्यबोध के साथ उत्पन्न होने वाले संस्कारों का मूर्त रूप आवश्यक है। भावों का मूर्त रूप ही सौन्दर्य है। इस प्रकार सौन्दर्यबोध के दो पक्ष हैं। एक ओर उसमें पुरातन संस्कार आन्दोलित होते रहते हैं और दूसरे नितनूतन आकर्षण और अनुसंधान की प्रवृत्ति बढ़ती चली जाती है। तात्पर्य यह कि रमणीयता का रहस्य पार्थिव ही नहीं, उसके साथ-साथ आध्यात्मिक भी है। पार्थिव वस्तु-जगत और सहृदय की आत्मा का सम्मिलन ही सौन्दर्य की वास्तविक भूमि है। दोनों के इस समन्वय के आधार पर यह कहना ही उचित होगा कि भाव के अभाव में वस्तु सुन्दर नहीं रहती और वस्तु के अभाव में सौन्दर्य अशरीरी हो जाता है, अर्थात् संस्कार-मात्र रह जाता है।

सौन्दर्य के लिए हमारे यहाँ आलंकारिकों ने 'चास्त्व' शब्द का प्रयोग भी किया है। वे अलंकार को 'चास्त्वहेतु' कहते हैं। 'अलंकारो हि चास्त्वहेतुः प्रसिद्धः'। वामन ने 'सौन्दर्यमलंकार' कह कर चास्त्व, सौन्दर्य और अलंकार तीनों को मानो एक कर दिया है। अभिनव ने अलंकार को 'विच्छिन्निप्रकार' कहा। इस प्रकार इन तीनों के साथ विच्छिन्ति और मिल गया। साथ ही 'वैचित्र्य-मलंकारः' की घोषणा के कारण 'वैचित्र्य' भी सुन्दर के क्षेत्र में स्वीकार कर लिया गया। रसवादी होते हुए भी मम्मट ने यह स्वीकार कर लिया था कि रस के अभाव में भी यदि अलंकार का प्रयोग उचित रीति से हो तो काव्य में वैचित्र्य की सत्ता बनी रहती है। इस प्रकार इन लेखकों ने अलंकार के अन्तर्गत 'वैराडटी' और 'ग्राह्यनेस' को स्वीकार कर लिया।

भारतीय साहित्यशास्त्र में सौन्दर्य का विशद विचार कुन्तक ने प्रस्तुत किया। कुन्तक वाचक और वाक्य, वाक्य और अर्थ की समग्रता को ही काव्य मानते हैं। दूसरे शब्दों में वे 'यूनिटी ऑव एक्सप्रेसन एण्ड लैंग्वेज' को स्वीकार करते हैं, केवल 'एक्सप्रेसनिवम' को नहीं। जहाँ अर्थ का चमत्कार हो किन्तु भाषा-सौष्ठव न हो, भाषा-विन्यास हो परन्तु अर्थ-सौन्दर्य न हो, वहाँ वे काव्य नहीं मानते। यों शब्द-विन्यास भी अपने-आप में कम महत्त्वपूर्ण अथवा कम सुन्दर नहीं हैं, क्योंकि कोई अर्थ न भी समझे तो भी अच्छे काव्य के वाक्य-विन्यास मात्र में ऐसा सौन्दर्य होता है कि वह संगीत के समान ही हृदय को आह्लादित कर देता है। वे काव्य-सौन्दर्य के लिए 'सौभाग्य' और 'लावण्य' जैसे दो शब्दों का प्रयोग करते हैं।

सौभाग्य छन्दोमयी वाणी के अन्तरीण धर्म को प्रकट करता है और लावण्य उसके वाह्य की सुन्दरता का सकेतक है। कुन्तक सौन्दर्य को विषयीगत मानते हैं। शब्दादि का महत्त्व काव्य में इतना ही है कि वह हृदय की कल्पना को उत्तेजित कर देते हैं। अतएव सौभाग्य के लिए लावण्य की महत्ता भी कम नहीं है। लावण्य का आधार पाकर ही सौभाग्य प्रस्फुटित होता है। फिर भी काव्य के सौन्दर्य को पद, वाक्यार्थ आदि से पृथक् ही समझना चाहिए। काव्य के अन्तरंग को समझने वाले व्यक्ति को उसके शब्दार्थ मात्र समझने वाले व्यक्ति से निश्चय ही भिन्न प्रकार का पानक-जान्वाद के सदृश आस्वाद होता है।^१ अतः विद्वानो ने सहृदय की योग्यताओं का उल्लेख किया है। विषय की सत्ता सौन्दर्यानुभूति में एक विशेष महत्त्व रखती है अवश्य, किन्तु उसका आनन्द का उपभोक्ता सहृदय ही वस्तुतः सौन्दर्य की सिद्धि करता है। विषयो में ही सौन्दर्य की भावना निहित है।

रस-विचार के अन्तर्गत अनुभूति के रहस्य का उद्घाटन करते हुए सुन्दर के सम तक भी भारतीय पहुँचे हैं। रसानुभूति सिद्धान्त में आध्यात्मिकता की पुट देकर हमारे विवेचकों ने उस परम सुन्दर आनन्दमय का अवगुण्डन हटाकर उसके सौन्दर्य की मूर्ति अंकित की है। साथ ही भौतिक पदार्थों में निविष्ट चेतना और सुन्दर की अभिव्यक्ति की ओर भी उनका ध्यान आकर्षित हुआ है।

रस की निष्पन्नता में जितने महत्त्वपूर्ण भाव हैं, उतने ही विभाव भी आवश्यक हैं। विभाव के अभाव में भावोद्बोधन की कल्पना ही हमारे ग्रहों नहीं की गई है। अतएव वस्तु की सत्ता को रसवादी स्वयंप्रकाशज्ञान के ज्ञानी कोचे की भाँति तिरस्कृत नहीं करता। उसके विचार से सौन्दर्य हमारे सामने तब आता है, जब वस्तु हमारे भावों में रम जाती है और एक ऐसी साधारणीकृत स्थिति में पहुँच जाती है जहाँ व्यक्तिगत राग-द्वेष की सीमाओं का उल्लंघन होकर शुद्ध अनुभूति रह जाती है। रसवादी इस स्थिति के लिए सत्वोद्रेक को महत्त्व देता है और इस

१—अपर्यालोचितेऽप्यर्थे वन्धसौन्दर्यात्पदा ।

गीतबद्धदयाह्लादं तद्विदा विदधातिष्येत् ॥

वाच्यावबोधनिष्पत्तौ पदवाक्यार्थवर्जितम् ।

यत् किमप्यर्पयत्यन्त पानकास्वादवत् मनाम् ॥

शरीरेजीवितेनेव स्फुरितेनेव जीवितम् ।

विना निर्जीविता येन वाक्य याति विपरिचिताम् ॥

यस्मात् किमपि सौभाग्य तद्विदामेव गोचरम् ।

सरस्वती समभ्येति तदिदानीं विचार्यते ॥ वक्रोक्ति जीवित १-१४-२०

बात में विश्वास रखता है कि प्राकृतिक रूप में मनुष्य उदात्त वृत्तियों की ओर ही आकर्षित हुआ करता है। व्यावहारिक जगत् में भी यह देखा जाता है कि स्वयं कुत्सित वृत्तियों का शिकार व्यक्ति भी अपनी सन्तान को उन्हीं वृत्तियों से प्रभावित होने नहीं देखना चाहता। इस मान्यता के कारण ही रसवादी आलोचक इस रहस्य को समझ सकता है कि काव्य में वर्णित जुगुप्सित वृत्त तथा क्रोधादि वृत्तियों के वर्णन उसे क्यों रसावह और आनन्ददायी प्रतीत होते हैं और इसी रहस्य की अवहेलना का देने के कारण पाश्चात्य विचारक कहण आदि प्रसंगों में भिलनेवाले रस के रहस्य को नहीं समझ पाता। इसके साथ ही रसवादी एक और काव्या-स्वादयिता के लिए संस्कार-भूमि की आवश्यकता स्वीकार करता है, जो परम्परया अथवा जन्मान्तर से उसे प्राप्त है, उसको पेतुं सन्पत्ति है और जो तत्कालीन समाज से उसे मिल सकते या मिलते हैं अथवा वह उन संस्कारों को स्वीकार करता है, जिन्हें अन्य लोग मूलप्रवृत्ति क्रोधादि का नाम दे सकते हैं और इस भाँति मानवीय धरातल पर मनुष्य-मनुष्य की एकता सिद्ध करता है। इस रूप में न केवल वह मनुष्य की एकता की ओर ही संकेत करता है, अपितु प्राणिमात्र के चित्त की एकता स्वीकार करता है और काव्य-पाठक की काव्यानुशीलनादि योग्यताओं की अनिवार्यता पर बल देकर उसे साधारण प्राणिमात्र से श्रेष्ठ अथवा उच्च-स्तर का सिद्ध करता है। अभिप्राय यह है कि काव्यानुशीलन आदि से सहृदय का चित्त निर्मल होता है, वैशद्यपूर्ण बनता है, उसे काव्यभूमि की जीवन-भूमि से एक विशेष पृथक्ता समझ में आती है, काव्यगत वर्णनों की विशेष रीति-नीति का ज्ञान होता है और इस प्रकार अपने वैयक्तिक संस्कारों को सामाजिक-स्तर पर ले जाने का अवसर प्राप्त होता है। यही परिष्कृत वैयक्तिक संस्कार शुद्ध सात्विकता ग्रहण करके पाठक के चित्त की ऐसी सामाजिक भूमि पर प्रतिष्ठित कर देते हैं जहाँ स्वार्थ-शून्य होने के कारण वह निर्विषय भावानुभूति में मग्न हो जाता है। मग्नता में ही आनन्द है, निश्चल सुख है। जहाँ किसी प्रकार की चंचलता या विकलता नहीं, वहाँ सम-भाव में सुख ही मानना चाहिए। यह रहस्य है रस के आस्वाद का, जुगुप्सित से भी आनन्दावाप्ति का। विचारपूर्वक देखें तो पता चलेगा कि रसवादी के द्वारा वर्णित यह मग्नता की स्थिति विभाव अर्थात् विषय-जन्य होकर भी कई सीढ़ियाँ पार करके शुद्ध आध्यात्मिक स्थिति बन जाती है और एक प्रकार से यही स्व-स्थता या स्वस्थता की स्थिति है। स्वस्थता में ही सुख है, इसे समझाने की आवश्यकता नहीं है। ध्यान रखने की बात यह है कि रस-दृष्टि न तो विषय का तिरस्कार करती है और न आध्यात्मिक अनुभूति में अविश्वास ही प्रकट करती है। निश्चय ही वह

सौन्दर्य के प्रति एकांगी दृष्टि नहीं है। प्रो० हेंबेल ने ठीक ही कहा है कि भारतीय दृष्टि सत्रयत्न होकर सुन्दर की खोज नहीं करती, बल्कि उसका मुख्य प्रयत्न ऐसे वैचारिक स्तर को या लेने का रहता है जहाँ वह सीमित के माध्यम से असीम को उपलब्ध कर सके और नीतिक सौन्दर्य की मूलबारा को आध्यात्मिक सौन्दर्य की धारा से प्रवहमान सिद्ध कर सके।^१

रस का संबंध भारतीय विचारकों ने एक ओर ब्रह्म और ब्रह्मास्वाद से जोड़ दिया है तथा दूसरी ओर रमणीयता से। ब्रह्म की धर्मा, जैसा हम पहले ही बता चुके हैं, अनेक सौन्दर्य-कल्पनाओं के साथ हमारे यहाँ जुड़ी है। अतएव उससे संबंधित रस का स्वाभाविक संबंध सौन्दर्य से सिद्ध होता है, दूसरे रमणीयता से संबंध रखने के कारण भी रस-सिद्धान्त सौन्दर्य-सिद्धान्त का स्थानीय बन सकता है। ब्रह्म की विभूति का वर्णन सच्चिदानन्द के रूप में किया गया है और रस का वर्णन सत्त्वोद्रेक की सीमाओं में किया जाता है, इस रूप में रस-सिद्धान्त केवल सुन्दर की ही नहीं सत् और पितृ या सत् और शिव की भी व्याख्या करता है। रसिकता ने इसी दृष्टि को प्राप्त करने का प्रयत्न किया था। भारतीय चिन्तक तो सर्वत्र ब्रह्म का ही रूप व्यक्त देखता है। वह उसका स्वरूप 'रसो वै सः' कहकर रस-रूप बताता है और रस को 'ब्रह्मास्वाद-सहोदर' या 'परब्रह्मास्वाद सखिव' मानता है। ब्रह्म का स्वरूप आनन्द भी है, 'आनन्दो ब्रह्मेति', अतएव रस यदि ब्रह्मास्वाद सखिव है तो आनन्दरूप भी है। इस प्रकार रसवादी के लिए सौन्दर्यानुभूति स्वाभाविक रूप में आनन्दानुभूति भी सिद्ध हो जाती है।

रस-विचारकों के अतिरिक्त हमारे यहाँ साहित्य तथा कलाओं को एक धरातल पर प्रतिष्ठित करके उनके रस, नाव आदि की भी ब्रह्म के रूप में कल्पना की गई है। साहित्य और कला की यह समानता जैसी भर्तृहरि की पंक्ति 'साहित्य संगीत कला विद्वातः' से स्पष्ट है, वैसी ही दण्डी की दशकुमारचरितोक्त अष्टम उच्छ्वास की इस पंक्ति से भी है:—'बुद्धिश्च निगमरदयो कलासु नृत्यगोतादिषु

१.—इण्डियन आर्ट इज नॉट कन्सर्न्ड विद द कान्ग्रस स्ट्राइविंग आपटर व्यूटी एण्ड ए थिंग वर्दी टु बी सौट आपटर फॉर इट्स ओन सेक, इट्स मेन एनडैवर् इज ऑलवेज डाइरेक्टेड टुवर्ड्स द रियलाइजेशन ऑव एन आइडिया, रीचिंग थू द फाइनाइट टु द इनफाइनाइट, कन्वीन्स आलवेज दैट, अ द कान्स्टेण्ट एफर्ट टु एक्सप्रेस द स्पिरिचुअल ओरिजिन ऑव अर्थकी व्यूटी, द ह्यूमन माइण्ड विल टेक इन नो मोर एण्ड मोर ऑव द परफेक्ट व्यूटी ऑव डिवनिटी।"—हेंबल, आइडियल्स आव इण्डियन आर्ट, पृ० ३२

बात में विश्वास रखता है कि प्राकृतिक रूप में मनुष्य उदात्त वृत्तियों की ओर ही आकर्षित हुआ करता है। व्यावहारिक जगत् में भी यह देखा जाता है कि स्वयं कुत्सित वृत्तियों का शिकार व्यक्ति भी अपनी सन्तान को उन्हीं वृत्तियों से प्रभावित होते नहीं देखना चाहता। इस मान्यता के कारण ही रसवादी आलोचक इस रहस्य को समझ सकता है कि काव्य में वर्णित जुगुप्सित दृश्य तथा क्रोधादि वृत्तियों के वर्णन उसे क्यों रसावह और आनन्ददायी प्रतीत होते हैं और इसी रहस्य की अवहेलना कर देने के कारण पाश्चात्य विचारक क्लृप्त आदि प्रसंगों से बिलम्बेवाले रस के रहस्य को नहीं समझ पाता। इसके साथ ही रसवादी एक और काव्या-स्वादिता के लिए संस्कार-भूमि की आवश्यकता स्वीकार करता है, जो परम्परया अथवा जन्मान्तर से उसे प्राप्त है, उसको पेतूक सम्पत्ति है और जो तत्कालीन समाज में उसे मिल सकते या मिलते हैं अथवा वह उन संस्कारों को स्वीकार करता है, जिन्हें अन्य लोग मूलप्रवृत्ति क्रोधादि का नाम दे सकते हैं और इस भाँति मानवीय धरातल पर मनुष्य-मनुष्य की एकता सिद्ध करता है। इन रूप में न केवल वह मनुष्य की एकता की ओर ही संकेत करता है, अपितु प्राणिमात्र के चित्त की एकता स्वीकार करता है और काव्य-पाठक की काव्यानुशीलनादि योग्यताओं की अनिवार्यता पर बल देकर उसे साधारण प्राणिमात्र से श्रेष्ठ अथवा उच्च-स्तर का सिद्ध करता है। अभिप्राय यह है कि काव्यानुशीलन आदि से सहृदय का चित्त निर्मल होता है, वैशद्यपूर्ण बनता है, उसे काव्यभूमि की जीवन-भूमि से एक विशेष पृथक्ता समझ में आती है, काव्यगत वर्णनों की विशेष रीति-नीति का ज्ञान होता है और इस प्रकार अपने वैयक्तिक संस्कारों को सामाजिक-स्तर पर ले जाने का अवसर प्राप्त होता है। यही परिष्कृत वैयक्तिक संस्कार शुद्ध सात्विकता ग्रहण करके पाठक के चित्त को ऐसी सामाजिक भूमि पर प्रतिष्ठित कर देते हैं जहाँ स्वार्थ-शून्य होने के कारण वह निर्वाच भावानुभूति में मग्न हो जाता है। मग्नता में ही आनन्द है, निश्चल सुख है। जहाँ किसी प्रकार की चंचलता या विकलता नहीं, वहाँ सम-भाव में सुख ही मानना चाहिए। यह रहस्य है रस के आस्वाद का, जुगुप्सित में भी आनन्दावाप्ति का। विचारपूर्वक देखें तो पता चलेगा कि रसवादी के द्वारा वर्णित यह मग्नता की स्थिति विजात अर्थात् विषय-जन्य होफर भी कई सीढ़ियाँ पार करके शुद्ध आध्यात्मिक स्थिति बन जाती है और एक प्रकार से यही स्व-स्थता या स्वस्थता की स्थिति है। स्वस्थता में ही सुख है, इसे समझाने की आवश्यकता नहीं है। ध्यान रखने की बात यह है कि रस-दृष्टि न तो विषय का तिरस्कार करती है और न आध्यात्मिक अनुभूति में अविश्वास ही प्रकट करती है। निश्चय ही वह

सौन्दर्य के प्रति एकांगी दृष्टि नहीं है। प्रो० हवल न ठीक ही कहा है कि भारतीय दृष्टि संप्रथ न होकर सु दूर की खोज नहा करती। बल्कि उसका मुख्य प्रयत्न ऐसे वैचारिक स्तर को पा लेने का रहता है जहाँ वह सीमित के माध्यम से असीम को उपलब्ध कर सके और भौतिक सौन्दर्य की मूलवारा को आध्यात्मिक सौन्दर्य की धारा से प्रबहमान सिद्ध कर सके।

रस का संबंध भारतीय विचारको ने एक ओर ब्रह्म ओर ब्रह्मास्वाद से जोड़ दिया है तथा दूसरी ओर रमणीयता से। ब्रह्म की चर्चा, जैसा हम पहले ही बता चुके हैं, अनेक सौन्दर्य-कल्पनाओं के साथ हमारे यहाँ हुई है। अतएव उससे संबंधित रस का स्वाभाविक संबंध सौन्दर्य से सिद्ध होता है, दूसरे रमणीयता से संबंध रखने के कारण भी रस-सिद्धान्त सौन्दर्य-सिद्धान्त का स्थानीय बन सकता है। ब्रह्म की विभूति का वर्णन सच्चिदानन्द के रूप में किया गया है और रस का वर्णन सत्त्वोद्रेक की सीमाओं में किया जाता है, इस रूप में रस-सिद्धान्त केवल सुन्दर की ही नहीं सत् और जित् या सत् और शिव की भी व्याख्या करता है। रस्किन ने इसी दृष्टि को प्राप्त करने का प्रयत्न किया था। भारतीय चिन्तक तो सर्वत्र ब्रह्म का ही रूप व्यक्त देखता है। वह उसका स्वरूप 'रसो वै सः' कहकर रस-रूप बताता है और रस को 'ब्रह्मास्वाद-सहोदर' या 'परब्रह्मास्वाद सचिव' मानता है। ब्रह्म का स्वरूप आनन्द भी है, 'आनन्दो ब्रह्मेति', अतएव रस यदि ब्रह्मास्वाद सचिव है तो आनन्दरूप भी है। इस प्रकार रसवादी के लिए सौन्दर्यानुभूति स्वाभाविक रूप से आनन्दानुभूति भी मिट्ट हो जाती है।

रस-विचारकों के अतिरिक्त हमारे यहाँ साहित्य तथा कलाओं को एक घरातल पर प्रतिष्ठित करके उनके रस, नाद आदि की भी ब्रह्म के रूप में कल्पना की गई है। साहित्य और कला की यह समानता जैसी भर्तृहरि की पंक्ति 'साहित्य संगीत कला विहीनः' से स्पष्ट है, वैसी ही दण्डी की दशकुमारचरितोक्त अष्टम उच्छ्वास की इस पंक्ति से भी है:—'बुद्धिश्च निसर्गपद्वो कलासु नृत्यगीतादिषु

१.—इण्डियन आर्ट डज नाट कन्सर्न्ड विद द कान्शस स्ट्राइविंग आफ्टर ब्यूटी एज ए थिंग वर्दी टु बी सौट आफ्टर फॉर इट्स ओन सेक, इट्स मेन एनडैवेंर इज ऑलवेज डाइरेक्टेड टुवर्ड्स द रियलाइजेशन ऑव एन आइडिया, रीचिंग थ्रू द फाइनाइट टु द इनफाइनाइट, कन्वीन्स आलवेज दैट, थ्रू द कान्स्टेण्ट एफर्ट टु एक्सप्रेस द स्पिरिचुअल ओरिजिन ऑव अर्थली ब्यूटी, द ह्यूमेन माइण्ड विल टेक इन नो मोर एण्ड मोर ऑव द परफेक्ट ब्यूटी ऑव डिवनिटी।"—हवल, आइडियल्स आव इण्डियन आर्ट, पृ० ३२

चित्रेषु काव्यविस्तरेषु प्राप्त विस्तारः ।' भारतीय के लिये जिस प्रकार रस ब्रह्म है वैसे ही शब्द भी ब्रह्म ही है, भाषाओं-कार को अभिव्यक्ति है, व्याकरण नित्यस्कोट और परमस्त्व तथा कलाएँ ब्रह्म की अभिव्यक्ति और प्राप्ति के साधन हैं । उसकी सारी शक्ति ब्रह्म के खोजने में लगी है और परिणामतः उसने उसे सर्वत्र प्राप्त किया है । अतः उसकी सारी विद्याओं का सारतत्त्व मानो ब्रह्मप्राप्ति ही है, रास्ता कोई भी हो । रसमार्ग इन समस्त मार्गों में उसकी अत्यधिक सम्पत्ति की अनुभूति करानेवाला है और उसके सौन्दर्य और आह्लादकारी रूप का साहित्यिक क्षेत्र में प्रतिष्ठान है । सौन्दर्य को दृष्टि से रस-विचार सौन्दर्य को विषयगत और विषयीगत दोनों मानता है और सामाजिक उपादानों को भी आध्यात्मिक स्थिति के साथ समान महत्व प्रदान करता है । वह रोझनेवाले तथा रिझानेवाले दोनों की स्वीकृति में विश्वास रखता है और सौन्दर्यानुभूति को एक उच्च स्तर पर प्रतिष्ठित करके लौकिक अनुभूति से उसकी पृथक्ता प्रदर्शित करता है । व्यक्तिगत रुचि की उपेक्षा करके वह सामाजिक रुचि उत्पन्न करता है । वस्तुतः रस-सिद्धान्त सौन्दर्य की आनुमानिक व्याख्या नहीं उसकी अनुभूतिप्रधान व्याख्या प्रस्तुत करता है । इसीलिए हृदय-संवाद ही 'रस-वर्षणा' कहलाया है । और जैसा कि डॉ० आनन्दकुमार-स्वामी ने दान्ते की पंक्ति 'हू पेम्प्स ए फ़िगर, इफ़ ही केन नॉट बी इट, कन नॉट डू इट, उद्धृत करते हुए कहा है कि पाश्चात्य विचारकों में विद्वानों ने ही इस भावना को व्यक्त किया है और वह भी अनजाने ही, किन्तु एशिया के मनीषियों ने पूर्ण जानकारी के साथ निरन्तर इस बात को दुहराया है कि कला का लक्ष्य तभी पूर्ण होता है जब ज्ञाता और ज्ञेय, विषय और विषयी दोनों अनुभूति के क्षणों में तादात्म्य स्थापित कर लेते हैं । भारत में दीर्घकाल से यही बात 'न देवो देवम् अर्चयेत्—शिवो भूत्वा शिवम् यजेत्' के रूप में कही जा रही है । योग के सिद्धान्त का यह एक साहित्यिक रूप ही है ।^१ उनका तो यहाँ तक विचार है कि हमारे यहाँ कर्मकाण्ड में जिस साधना के द्वारा व्यक्ति की पवित्रता मानी गई है, वह कलाकार की पवित्रता में भी सहायक हो सकती है और सत्त्वस्थ स्थिति में पहुँचने के लिये आवश्यक भी है ।^२ रस-विचार ने हमारे यहाँ इसी तादात्म्य तथा सत्त्वोद्रेक का वर्णन किया है ।

हम पहले बता आये हैं कि रस तथा रमणीयता का कभी-कभी पर्याय के रूप में विचार किया गया है । भारतीय साहित्यशास्त्रियों में पण्डितराज पहले विचारक थे जिन्होंने दोनों की पृथक्ता को घोषणा की और 'रसः रमणीयतान् आघटति' १० गं० १।६ कहकर फिर दोनों का सम्बन्ध धटित कर दिया । इस प्रकार रस को

१—मुल्कराज आनन्द—द हिन्दू व्यू आव आर्ट, पृ० ९८ २—वही ।

रमणीयता का आधारभूत मानकर उन्होंने इनके बीच के विवाद को ही प्रायः बिटा दिया है। डॉ० दासगुप्त ने अपने इस ग्रंथ के पहले अध्याय में पर्याप्त विस्तार और विशदता के साथ रस तथा रमणीयता के मूलभूत सिद्धान्तों को समझाया है और उनके पार्थक्य का दिग्दर्शन कराया है। अनएव यहाँ उसकी उद्भरणी अनावश्यक है। फिर भी इतना स्मरण रखना उचित होगा कि रमणीयता के उद्बोधक संस्कारों पर पण्डितराज भी बल देते हैं और इसके अतिरिक्त उनके पुनः पुनः अनुसंधान में चमत्कार का अवस्थान मानते हैं अर्थात् नवीनता और परिवर्तन तथा बर्द्धमान आकर्षण और मन को एकाग्रता को रमणीयता के लिए आवश्यक मानते हैं। चमत्कार की विशेषताएँ दो बताई गई हैं : १. लोकोत्तराह्लाद अर्थात् रमणीयता की अलोक-सामान्य स्थिति, लौकिक सुख-दुःखादि से उसकी पृथक्ता तथा २. ज्ञानगोचरता अर्थात् वस्तु या विषय पर आधारित उसके ज्ञान की इसमें उपस्थिति। सब कुछ मिलाकर रमणीयता एक ज्ञानात्मक अलौकिक और अव्याख्येय अनुभूति है जो संस्कारोद्बोध से उत्पन्न होती है और जिसमें रस हो भी सकता है और नहीं भी हो सकता। वस्तुतः भावक्रिया के साथ इसी ज्ञानक्रिया की उपस्थिति तथा रसेतर स्थलों में अलंकार, रीति आदि के कारण उत्पन्न रमणीयता-बोध को ध्यान में रखकर ही पण्डितराज को रस और रमणीयता में भेद मानना पड़ा और इस प्रकार उन्होंने काव्यगत सौन्दर्य को और भी व्यापक परिप्रेक्ष्य में देखने का प्रयत्न किया है।

इस विवेचन के द्वारा पण्डितराज ने प्रकारान्तर से यह भी प्रकट कर दिया है कि रमणीयता पार्थिव रूप से ही सम्बद्ध नहीं है, बल्कि सहृदय अथवा रसिक की आत्मा से भी उसका सम्बन्ध है। सौन्दर्य का सम्बन्ध जैसा जड़ जगत् से है, वैसा ही मानवात्मा से भी है। एक ओर वह पार्थिव है और दूसरी ओर आध्यात्मिक भी। रसिक के हृदय में अनुभूति जागृत करने में ही सौन्दर्य का महत्त्व है। अलौकिक अनुभूति ही सौन्दर्य का आध्यात्मिक रूप है जो पार्थिवता के सहारे ही निष्पन्न हुआ है। इन दोनों का ऐसा सम्बन्ध है कि एक के अभाव में हम दूसरे को सुन्दर या आनन्दानुभूति का नाम नहीं दे सकते। मनुष्य अपने अन्तःजगत् के अनुसार ही बाह्यजगत् को देखता है और उसे अपने अनुकूल भावमयी बनाने लगता है, किन्तु वह अन्तःजगत् की बाह्यजगत् के संस्कारों से ही गठित होता है। अतः वस्तु और आत्मा दोनों का मूल्य पण्डितराज को स्वीकार है।

सौन्दर्य के प्रति इस विचार-शृंखला का प्रभाव भारतीय कला-दृष्टि पर भी दिखाई देता है। हम पहले कह चुके हैं कि हमारे यहाँ साहित्य तथा कला को समान

धरातल पर प्रतिष्ठित करके ही उसका विचार किया गया है। स्वाभाविक है कि साहित्य में प्रचलित मान्यताओं का प्रभाव कला-दृष्टि पर और कला-दृष्टि का प्रभाव साहित्य की मान्यताओं पर पड़ा है। दोनों में एक ही भारतीय मन व्यक्त हो रहा है। हम यहाँ अधिक विस्तार में न जाकर स्वयं डॉ० दासगुप्त द्वारा “ फन्डामेंटल्स ऑफ इण्डियन आर्ट ” नामक पुस्तक के आधार पर भारतीय कलाकार के दृष्टिकोण को व्यक्त करना चाहते हैं।

डॉ० दासगुप्त ने स्वीकार किया है कि भारतीय कलाकार की दृष्टि सदैव आध्यात्मिक सन्देश ग्रहण करने की ओर रही है। वह यूनानियों की भाँति अनुष्या-कृति देकर ही देवताओं के स्वरूप-संगठन से सन्तुष्ट नहीं हो जाती बल्कि उनसे आध्यात्मिक प्रेरणा ग्रहण करती है। यूनानियों की दृष्टि प्रकृतिगत सौन्दर्य को न पहचान पाई, किन्तु भारतीयों ने आदर्श सौन्दर्य को अंकित करने के लिए उसी का सहारा लिया। ‘मेघदूत’ के यक्ष द्वारा मेघ तथा प्रकृति की तुलना में अपने आगिक सौन्दर्य की होनता का वर्णन तथा ‘कुमारसम्भव’ में पार्वती के शरीर-निर्माण की कथा, जिसके अनुसार उनका शरीर विधाता ने समस्त प्राकृतिक सौन्दर्य-सार ग्रहण करके बनाया था, भारतीयों की प्राकृतिक तथा वस्तुगत सौन्दर्य के प्रति अनुरक्ति के परिचायक हैं। पृ० १३-१४। साथ ही उनकी दृष्टि आध्यात्मिक सौन्दर्य का उद्घाटन करने में भी लगी रही है। अपनी कलाकृतियों में उन्होंने आन्तरिक सौन्दर्य का प्रस्फुरण ही उत्तम माना है। कालिदास ने दुष्यन्त की ध्यानस्थित शकुन्तला का ही चित्र अंकित कराया है। ध्यान तभी लगता है जब व्यक्ति अपने व्यक्तित्व का लोप करके भावलीन हो जाय। वह जिस चित्र को अंकित करना चाहता है, जिस भाव को व्यक्त करना चाहता है, उसी में मग्न होकर अपनी समस्त वृत्तियों को समाहित कर लेने का ही नाम है ध्यान, और यही है इंदुइशन या स्वयंप्रकाश ज्ञान। पृ० १६।

इस प्रकार दोनों दृष्टियों के समन्वय में ही भारतीय कला का प्रसार हुआ है और उसकी सबसे बड़ी विशेषता यही है कि आध्यात्मिकता के चक्कर में भारतीय कलाकार ने कभी भी मुख्य विषय को उसकी पृष्ठभूमि से पृथक् नहीं किया है। पृ० १६-१७। यही कारण है कि हमारे यहाँ ‘विष्णुधर्मोत्तर पुराण’ तथा ‘चित्रसूत्र’ आदि में आनुपातिक सन्तुलन, प्रोपोर्शन तथा रेशियो, का विचार रखते हुए ही चित्रादि अंकन अथवा शिल्प-निर्माण की विधियाँ बताई गई हैं। पृ० १९। किन्तु भारतीय कलाकार का यह दृढ़ मत था कि केवल शरीर पूर्णता के प्रदर्शन से आन्तरिक जीवन का संकेत नहीं दिया जा सकता। इसी बात को दृष्टि में रखकर

हमारे यहाँ के चित्रकारों तथा शिल्पियों ने तपस्या के उपरान्त वाले बुद्ध के चित्र अथवा उनकी मूर्तियों में उन्हें कुछ शरीर, बोन और मलीन न दिखाकर दीप्तिमान मुखमण्डल वाला दिखाया है। वह केवल इसीलिए कि हमारे देश का कलाकार शारीरिक सौन्दर्य में सौन्दर्य की पूर्णता न मानकर उसे आत्मा में ढूँढ़ता था, त्याग, तपस्या, बलिदान आदि सद्गुणों से युक्त व्यक्ति कृशकाय हो सकता है, किन्तु उसमें जो एक प्रकार का तेजोबल विद्यमान रहता है, उसके आन्तरिक उल्लास को जो कान्ति बाहर उसकी सौम्य मुद्रा में प्रस्फुटित होती है, बिना उसका चित्रण किये वास्तविक प्रतिमा का निर्माण सम्भव नहीं। बुद्ध को बोन दिखाने से उनके भौतिक कष्ट का संकेत तो अवश्य दिया जा सकता है, किन्तु उनके तप-जन्म निर्मल आत्मा के वंशज का परिचय नहीं दिया जा सकता। फिर यह देश तो सहृदय को ही नहीं कलाकार को भी सत्वस्थ व्यक्ति के रूप में देखना है, उससे अपेक्षा रखता है कि कलाकृति की सृष्टि के पूर्व वह समस्त साधनाओं को पार करके निर्मल चित्त हो गया होगा। हर प्रकार से वह आन्तरिकता में ही सौन्दर्य की पूर्णता मानता है। डॉ० दासगुप्त ने अपनी उसी पुस्तक में भारतीय कला के सिद्धान्त समझाते हुए ईसापूर्व तीसरी शती में विरचित 'धम्म-संगनी' तथा बुद्धघोष कृत उसकी टीका के आधार पर भी इसी बात का समर्थन किया है कि कला की समस्त अभिव्यक्ति मानस की स्वतःप्रेरित क्रिया की ही अभिव्यक्ति है, वह कोई बाह्य पदार्थ नहीं है, बल्कि वह बाह्य रूप ही उसका मात्र औपचारिक प्रदर्शन है। पृ० ९२-९३। कहा जा सकता है कि बाह्य जगत् भी हमारे मानस को प्रभावित करता है, किन्तु इसमें सन्देह नहीं करना चाहिए कि जबतक कोई वस्तु हमारे चित्त-प्रवाह में लय नहीं हो जाती तबतक वह सच्चे अर्थों में कोई प्रारणा नहीं जगा सकती। चित्त-प्रवाह स्वतःस्फूर्त होने के साथ ही आत्म-निर्णायक भी है, अतएव अभिव्यक्ति के अन्तर्गत हम जिन्हें बाह्य पदार्थ मान लेते हैं वे उसी में लय होकर अपना रूप निर्धारित करते हैं, हमारा चित्त-प्रवाह ही उन्हें यथेच्छ रूपों में प्रकाशित करता है। अतः बुद्धघोष के शब्दों में वास्तविक चित्र नहीं मानस-चित्र का ही सहत्व है। बाह्य रूप आन्तर रूप की ही अनुकृति मात्र है। अतः यदि कलाकार बाह्य रूप में उसे अभिव्यक्ति न भी वे तो भी वह अपने अन्तर में ही अपने उद्देश्य की संसिद्धि में सफल हो सकता है। पृ० ९४-९५। यही कारण है कि हमारे यहाँ के विचारक कलासृष्टि के समय कलाकार को समाधिदशा में पहुँचा हुआ मानने लगे। यह समाधिदशा उनकी ध्यानावस्थित तद्गत अवस्था ही है। ऐसी दशा में प्लेटों की भाँति कलाकृति को अनुकृति मात्र मानना अनुचित ही होगा। कलाकार चाहे

किसी वस्तु को उसी रूप में उपस्थित करे, तब भी वह अकन से पूर्व उसकी एक मानस-मूर्ति को बना ही लेता है, जो वास्तविक के आचार पर उठी हुई होकर भी एक नवीन वैभव रखती है, किन्तु यहाँ यह न भूलना चाहिए कि आन्तरमूर्ति को ही सत्य मानने वाले विचारक बौद्ध हैं और हिन्दू विचारकों से उनका इस बात में विचारवैभिन्य अवश्य है कि हिन्दू विचारक कलासृष्टि के समय इस समाधिदशा और आन्तरिकता को तो स्वीकार करते हैं, किन्तु साथ ही कला की सफलता भी इस बात में मानते हैं कि वह बाह्य रूप धारण कर सके। अभिव्यक्ति के बिना आन्तरसृष्टि उनके लिए अपूर्ण है। अन्तर यह है कि बौद्ध कला को छुड़ा मात्र से सम्बद्ध करके देखना पसन्द करते हैं और हिन्दू विचारक लब्धा के साथ सहृदय की भी उपेक्षा नहीं करता। उस सृष्टि को सृष्टि ही कैसे कहें जो व्यक्त रूप धारण न कर सके, जो दूसरों के देखने में न जा सके। पृ० १००। कला। भारतीयों के लिए आन्तरिक सृष्टि की अभिव्यक्ति है किन्तु यह आन्तर तथा बाह्य के संयोग से ही उपस्थित होती है। केवल सममातृत्व यदि उसके बाह्य रूप को निखार सकते हैं, जिसे हम सौन्दर्य कहते हैं उसकी उपस्थिति तो इन्हीं से ही सकती है, किन्तु लावण्य की उपस्थिति बाह्यांगों के संयोजन से नहीं आन्तरिक सद्गुणों से ही सम्भव है। लावण्य ही महत्त्वपूर्ण है, इसी की ओर 'ध्वन्यालोक' में 'प्रतीयमान अर्थ' के द्वारा संकेत किया गया है। स्त्री की शोभा उसके बाहरी वेश-विभ्यास में उतनी नहीं है, जितनी उसके अंग-प्रत्यंग से फूटती आन्तरिक छटा में है। नाट्याभिनय में भी अनुभावों और अनेकानेक हस्तचालनादि क्रियाओं का महत्त्व इसलिए है कि वे अनुष्य के आन्तरिक भावों को प्रकट करते हैं और द्रष्टा को रसमान करते हैं, इसलिए नहीं है कि हाथ पैर चल रहे हैं। आत्माहीन शव हाथ-पैर चलाते हुए भय ही उत्पन्न करता है, रस नहीं। यदि भावप्रदर्शनहीन अंगसंचालन ही प्रस्तुत करने का ध्यान रहे तो यही स्थिति नाट्य में भी उत्पन्न हो जायगी। अतः बाह्य और आन्तर का सम्मिलित ही नहीं बल्कि आन्तर के अनुकूल बाह्य का संयमपूर्ण सम्मिलन अर्थात् रस में औचित्य की धारणा से ही हमारे यहाँ किसी कृति की सफलता निश्चित होती है। भारतीय विचार बाह्याभ्यान्तर के इसी सम्मिलन को मानकर पूर्ण सौन्दर्य की खोज में प्रवृत्त हुआ है और यही कारण है कि रस-सिद्धान्त ही काव्यानुशीलन का सर्वोत्तम सिद्धान्त मान्य हुआ तथा अलंकारादि सम्प्रदाय एकांगी बने रह गये। रस-सिद्धान्त पर ध्यान दें तो सिद्ध हो जायगा कि वस्तु-जगत् में चित् का आत्म-साक्षात्कार ही कलासृष्टि का मूल रहस्य है और उसी में उसकी सफलता निहित है। वस्तुजगत् के अनुभवों से इसी अर्थ में कलाजगत्

और उसके अनुभव भिन्न हैं, आध्यात्मिक और अलौकिक हैं। इसी में सौन्दर्य की सत्ता है।

भारतीयों की धारणा थी कि कलाकार ध्यानबल से अपने आन्तरिक रहस्य को बाह्य अभिव्यक्ति देने का प्रयत्न करता है और जैसे-जैसे वह उसका अंकन रंग तथा रेखाओं के सहारे करता चलता है, वे अंकित रेखादि ही उसे ओर ध्यानस्थ होने तथा नवीन रूप संगठित करने के लिए प्रेरक बनती चलती है। इनके आधार पर वह अपनी मानसिक मूर्ति का परिष्कार करता हुआ उसका रूप-विधान करता चलता है। क्रोचे और भारतीय विचारकों में यही मतभेद है। क्रोचे पहले पूर्णतया आन्तरिक मूर्ति के निर्माण का विश्वासी है और कलासृष्टि को उस आन्तरिक मूर्ति का मात्र बाह्य प्रतिबिम्ब मानता है, उसमें परिष्कार आदि की सम्भावना स्वीकार नहीं करता। चेतन बुद्धि को उसने पूर्णतया निरादृत कर दिया है। हमारे यहाँ आन्तरिकता का निरादर तो किया ही नहीं गया बाह्य उपादान का सहयोग और स्वीकार कर लिया गया है। यही कारण है कि कलाकार के लिए हमारे यहाँ अनेकानेक विद्याओं का जानकार होना आवश्यक माना गया है। पूर्ण कलात्मक सृष्टि के लिए कलाकार में तीन मुख्य सद्गुण आवश्यक माने गये हैं : १. स्वयंप्रकाश-ज्ञान, २. ज्ञान-सामान्य तथा ३. चित्त-संयम। इस प्रकार वह न केवल आध्यात्मिक पुरुष रह जाता है, बल्कि सांसारिक व्यवहार-ज्ञान के आधार पर उसके विचारों की नींव उठती है और उन्हें वह उच्चिदानुचित ज्ञान के द्वारा, अपने विवेक के बल पर संयोजित कर देता है। कलासृष्टि हमारे यहाँ नितान्त रूप से स्वतःस्कृत कोई विचित्र पदार्थ नहीं है, वह सुचिन्तित, सुनियोजित और विवेकाभित्त एक आध्यात्मिक व्यापार है। इसीलिए 'समरांगण-सूत्रधार' में कलाकार की योग्यताओं में, १. प्रज्ञा, २. सूक्ष्म-निरीक्षण, ३. अन्यासजन्य कौशल, ४. संतुलन अथवा छन्दो-ज्ञान, ५. गतिमान और स्थित्यात्मक दशाओं में प्राणिमात्र को शरीर-भंगी का ज्ञान, ६. प्रत्युत्पन्नसत्तित्व तथा ७. आत्मसंयम एवं चरित्र को गिनाया गया है। पृ० ११८-१२१।

कलाकृति के सम्बन्ध में इस दीर्घ उद्धरण की आवश्यकता हमें दो दृष्टियों से जान पड़ी। एक तो इससे भारतीय कलाकृति और कलाकार के सम्बन्ध में ज्ञान हो जाने से सौन्दर्य के प्रति भारतीय विचार का उन्मीलन हो गया, दूसरे डॉ० दासगुप्त के तत्सम्बन्धी विचारों की पृष्ठभूमि समझने में सहायता मिली जिससे अब 'सौन्दर्य-तत्त्व' में व्यक्त उनके विचारों के शीघ्रबोध में कठिनाई न होगी। हमारे अब तक के विवेचन का लक्ष्य केवल यह था कि हम योरोपीय सौन्दर्य-विचारकों के मतों

की तुलना में भारतीय विचारकों के विचारों को रखकर यह दिखा सकें कि दोनों में कहां समानता और कहां अन्तर है। भारतीय दृष्टि का अबतक जो यात्किचित् वर्णन किया गया है, उससे यह अवश्य संकेत मिल जाता है कि सौन्दर्य और सौन्दर्य-बोध के प्रति भारतीय विचारक भी जागरूक रहे हैं और साहित्य तथा कला के सम्बन्ध में प्रचलित नाना पथों और सम्प्रदायों से यह स्पष्ट प्रकट हो जाता है कि उनकी दृष्टि भी योरोपीय विचारकों की भाँति सौन्दर्य की नाना वीथियों में विचरण कर चुकी है, बल्कि उनसे पहले ही कर चुकी है तथा यहाँ के कवियों ने भी उस तत्त्व को खुली आँखों परखा है और विवेक पूर्वक सन्तुलन का प्रयत्न भी किया है। अन्तर है तो यही कि यहाँ इस नाम से कोई पृथक् शास्त्र नहीं लिखा गया। यदि उन काव्यों तथा शास्त्रों में बिखरे हुए समस्त विचारों को सूत्रबद्ध किया जाय तो इसमें सन्देह नहीं कि योरोपीयों द्वारा उठाये गये, सौन्दर्य-विषयक समस्त प्रश्नों पर भारतीय विचार का एक विशालकाय संग्रह प्रस्तुत किया जा सकता है। मूल पुस्तक की सीमाओं को देखते हुए हमने यहाँ केवल संकेतात्मक ढंग से ही काम लिया है, उन प्रश्नों पर विचार नहीं किया जो सौन्दर्य के साथ जब-तब जोड़ दिये जाते हैं, जैसे, सौन्दर्य और सत्य तथा शिव या सौन्दर्य और नीति का संबंध, सौन्दर्य तथा उदात्तता में अन्तर आदि। यहाँ केवल पूर्व और पश्चिम की सौन्दर्य-विषयक विचारधारा को ही प्रस्तुत कर दिया है। इसी क्रम में हम आगे मूल लेखक डॉ० दासगुप्त के विचारों का उल्लेख और करना चाहते हैं।

डॉ० दासगुप्त सौन्दर्य-बोध को मन की एक ऐसी विशिष्ट अनुभूति मानते हैं, जिसमें ज्ञान, आह्लाद तथा क्रियात्मक वृत्तियों का संयोग रहता है और जिसका स्वरूप-लक्षण उपस्थित नहीं किया जा सकता। कम-से-कम सौन्दर्य के सम्बन्ध में पुस्तकीय ज्ञान कोई सहायक मार्ग नहीं सुझा सकता। वस्तुतः सौन्दर्य ही क्या किसी भी अनुभूति को अनुभूति के रूप में ही जाना जा सकता है, उसके विषय में पढ़ लेने या अन्य प्रकारक ज्ञान प्राप्त कर लेने से काम नहीं चलाया जा सकता। अनुभूति पर आधारित सौन्दर्य-बोध की दुर्बोधता इसी अनुभूति के कारण यों बढ़ जाती है कि “छन्द, शब्द, भाव, अर्थ-व्यंजना प्रभृति विविध उपादानों में मिले हुए जिस सौन्दर्य का साक्षात्कार होता है, वह पानक-रस के समान अनिर्वचनीय होता है। उस उपादान-संभार के बीच कौन-सा अंश सौन्दर्य-बोध के लिए कितना उपयोगी है, इस सम्बन्ध में पर्याप्त मतभेद हो सकता है।” यही कारण है कि केवल बोधा-शास्त्री सौन्दर्य-विवेचक नहीं बन सकता। इसके विवेचन का वास्तविक अधिकार किसी को है तो वह वैशिक दृष्टि संपन्न व्यक्ति को ही है।

सौन्दर्य के सम्बन्ध में डॉ० साहब का विचार था कि वह “केवल प्रयोजन-विहीन ही नहीं होता बल्कि वह एक प्रकार से सत्य और सत्-असत् मर्यादा-विहीन भी होता है या हो सकता है।” साधारण वृक्ष-लतादि के तथा वैज्ञानिक सत्य के ज्ञान एवं न्याय-अन्याय संबंधी सत्-असत् से वह सौन्दर्य को पृथक् मानते हैं। दोनों में सामानता है तो केवल स्वानुभववेद्यता की है। जहाँ तक आनन्द का संबंध है। उसे वे अविच्छेद्य और साधारण प्रयोजन-सिद्धि के आनन्द से भिन्न मानते हैं। पण्डितराज जगन्नाथ के ‘पुनः पुनः अनुसंधान’ वाक्यांग के आधार पर उनका विचार है कि सौन्दर्य-बोध के अन्तर्गत इच्छा की तृप्ति नहीं, बल्कि केवल प्राप्ति-जन्य तृप्ति रहती है। इच्छा-तृप्ति होने पर तो पुनः अनुसंधान का प्रश्न ही उपस्थित न होगा। इस प्रकार सौन्दर्य-बोध के साथ इच्छा का सम्मिश्रण रहता है। अन्तर इतना ही है कि सौन्दर्य-बोध में इच्छा अन्तरंग न होकर बहिरंग होती है, अर्थात् पहले सौन्दर्य-जनित तृप्ति होती है और तब उसे दीर्घकाल तक बनाये रखने की इच्छा उत्पन्न होती है। आनन्द का कारण इच्छा की तृप्ति ही है, भले ही वह इच्छा कभी प्रकट या कभी अप्रकट अवस्था में रहती हो। अप्रत्याशित वस्तु की प्राप्ति आनन्द उत्पन्न करती है। आनन्द अप्रत्याशित वस्तु से होता है इसे स्वीकार करने का अर्थ ही है इच्छा की अप्रकट दशा में भी आनन्द स्वीकार कर लेना। अतः सिद्धांत यह मानना चाहिए कि “अपनी चेतन-अचेतन या व्यक्त-अव्यक्त आकांक्षाओं एवं कामनाओं की तृप्ति के फलस्वरूप हम आनन्द का अनुभव करते हैं।” कामनाहीन दशा में आनन्द स्वीकार करने का अर्थ होगा अपरितृप्त दशा में भी आनन्द की प्राप्ति को स्वीकार करना।

सौन्दर्य की उपलब्धि आन्तर और बाह्य दोनों कारणों से मानी जा सकती है। इच्छा या आकांक्षा को मान लेने पर इतना तो कहा ही जा सकता है कि कवि या चित्रकार आदि के मन में एक प्रकार का आकांक्षा-वेग रहता है और वह उसी की अभिव्यक्ति का विभिन्न रूपों में प्रयत्न किया करता है। इसी अस्फुट, अरूप आकांक्षा को मूर्त रूप दे देने पर वह सौन्दर्य की सृष्टि अथवा उसके उपभोग के आनन्द में आनन्दित हो उठता है। “आदर्श के अनुरूप चित्र बनते ही जब बहिर्पूर्ति के साथ अन्तर्मूर्ति की एकता स्थापित हो जाती है तभी इस प्रयत्नसिद्धि के रूप में सौन्दर्य-सृष्टि तथा सौन्दर्योपलब्धि का आनन्द प्रकट होता है।” कवि-सृष्टि या कला-सृष्टि जाग्रत् चेतन मन की देन नहीं है, बल्कि वह उपचेतन पर पड़ी छवियों का चेतन मन के सहारे बुद्धि, ज्ञान तथा भाषा के माध्यम से अव्यक्त का व्यक्त रूप है। पण्डितराज के ‘अनुसन्धानात्मा भावना-विशेषः’ कहने का तात्पर्य यही है कि रूप-

रसादि के प्रत्यक्ष के कारण हमारे मन में क्रियाशीलता उत्पन्न होती है और वह उपचेतन-स्थित विभिन्न अनुभवों को एकत्र करने लगता है और उद्दीपन का सहारा पाकर वही व्यक्ति रूप धारण करने के लिए स्रष्टा के चित्त में एक विकलता उत्पन्न कर देते हैं, जो अभिव्यक्ति की समाप्ति पर ही समाप्त हो पाती है। यही उसकी रचनात्मक प्रेरणा है और इसी में उसे सन्तोष मिलता है। व्यक्ति रूप धारण करने से पूर्व अन्तर्धामी इच्छा का प्रवर्जन ही 'अनुसन्धान' शब्द के द्वारा 'संकेतित' है। हाँ, प्रेरणा की भावा से अन्तर होने से अभिव्यक्ति की सकलता में भी अन्तर आ सकता है।

अनेक तराँ का सहारा लेते हुए डॉ० वासुगुप्त इस निश्चय पर पहुँचे हैं कि "हमारे अन्तर में स्थित प्रत्येक पुरुष का एक स्वयम्भू व्यापार चला करता है। उसी के अनुरूप विशेष आकांक्षाओं का जन्म होता है और उन आकांक्षाओं के अनुसृत विशेष वृत्तियाँ जन्मती हैं जिनके अव्याहत प्रयोग अथवा उनकी परितृप्ति के परिणामस्वरूप एक प्रकार का आत्मलाभ अथवा आत्मपरिचय घटित होता है। इसी आत्मलाभ से पुरुष-विशेष के विभिन्नजातीय आनन्द का जन्म होता है।" अपने स्वरूप का विस्तार अथवा पूर्व में अनजाने अपने स्वयं को भी चीन्ह लेने की ही आत्मलाभ या सेल्फ रिथलाइजेशन कहते हैं। सौन्दर्यान्न्द इसी प्रकार का है। हम इसे रससिद्धान्त के संबंध में समझाते हुए स्व-स्थता का नाम दे चुके हैं और रस-चर्चणा के लिए आवश्यक वीतविघ्नता से यहां कहे गये 'विशेष वृत्तियों के अव्याहत प्रयोग' की तुलना करके दोनों की समानता लक्षित की जा सकती है। साथ ही स्वयं डॉ० वासुगुप्त ने जिस ध्यानावस्था का वर्णन बार-बार किया है, उसका संकेत भी उनके इस सिद्धान्त में पाया जा सकता है। इस प्रकार सौन्दर्य का बहुत संबंध हमारे उपचेतन से है और आनन्द उस बोध का परिणाम है। सौन्दर्य मात्र के साथ आनन्द सम्मिलित रहता है। सौन्दर्य स्वयं आनन्द नहीं है। सुन्दर वस्तु के साथ हमारे सम्बन्ध की स्थापना का नाम ही 'अनुसन्धान' है। यही वास्तविक परिचय है और सुन्दर वस्तु के साथ दृढ़ आत्मपरिचय ही आनन्द का कारण होता है।

उपचेतन विषय-निरपेक्ष तथा केवल संस्कारमय पुरुष होता है। उसमें उपस्थित होने वाले रूप विशिष्ट स्थानकालप्राप्तिभाव से मुक्त होकर ही उपस्थित होते हैं। अतः उपचेतन में अन्तर्भूत सामान्यबोध और अन्वीक्षावृत्ति-जन्य सामान्यबोध में पूर्णतया अन्तर होता है। "सौन्दर्य के प्रत्यक्ष के समय हम जो सामान्यात्मक संस्कार उपलब्ध करते हैं, वह केवल विशिष्ट सूर्त विषय के रूप-रंगादि से ही संबंध नहीं रखते बल्कि उनके द्वारा भिन्न रूपात्मक उद्बुद्ध भावों से भी उनका संबंध

होता है। इस प्रकार हमारे उपचेतन में हमारा एक समष्टिगत रूप भी बना रहता है जो विशिष्ट भूत विषयों के योग से तथा भावों के सहारे चिन्तित होता है। इसे हम सामान्य या साधारण प्रभाव अथवा संस्कार की संज्ञा देते हैं। सामान्य कहने का कारण है उस समय वस्तु-विशिष्टता का बोध न होना। उस अवस्था में भी हमारे भावों की विशिष्टता बनी रहती है और अनुभूतिकाल की छाप भी हमारे सामने रहती है। स्थान, काल तथा पात्र आदि की अनुपस्थिति के कारण इसे स्मृति नहीं कहते। तात्पर्य यह कि स्थानकालपात्रादि-विरुक्त विशिष्ट संगठित संस्कार ही उपचेतन में अन्तर्भुक्त होते हैं और उनकी अभिव्यक्ति पुनः अनुसन्धात्मक अतृप्ति जगाकर हमारे संस्कारों के उद्बोध के साथ एक प्रकार का आत्मपरिचय घटित करती है, जिसे सौन्दर्यबोध कहने हैं। इस सामान्यात्मक विशेष रूप का समाधान कोई सिद्धान्त कर सकता है तो वह रस-प्रक्रिया के अन्तर्गत घटित होने-वाला साधारणीकरण व्यापार ही है। इसी बात की कालिदास ने 'रम्याणि वीक्ष्य' आदि श्लोक में कह दिया है और इसी सत्य के विश्वासी होने के कारण ही अभिनव-गुप्त ने उक्त श्लोक को 'नाट्यशास्त्र' की टीका करते हुए समर्थन के लिये उद्धृत किया है।

उपचेतन के इस विशिष्टजातीय आत्मलाभ को, जिसे सौन्दर्य कहा गया है, अन्वीक्षा-वृत्ति-व्यापार के कलस्वरूप घटित परिचय से किस आधार पर पुष्क सिद्ध किया जाय ? इस प्रश्न का उत्तर रस-सिद्धान्त के अन्तर्गत रसास्वादि की ब्रह्मानन्द-सहोदरता का वर्णन करते हुए दिया गया है। डॉ० दासगुप्त ने इस भेद की आधारशिला का इस प्रकार वर्णन किया है : हम चर्मबद्ध से केवल रूप का दर्शन कर पाते हैं, अन्वीक्षादृष्टि से नाना प्रकार के सिद्धान्तों का परिचय प्राप्त होता है और इनमें भिन्न दृष्टि-अन्तर्विलास से सौन्दर्य को ग्रहण किया जाता है। उपचेतन-स्थित देशकालवर्जित संस्कारों से उन्मीलित इस दृष्टि से हम वस्तु को प्रयोजन-निरपेक्ष अखण्ड संस्थान अथवा रसा-वर्णादि की विन्यास समग्रता में ग्रहण करते हैं और उद्बुद्ध संस्कारों के साथ उसकी एकता का अचेतन परिचय प्राप्त करते हैं। इस दृष्टि में विशेष सम्बन्ध या प्रकार-प्रकारीकता विशिष्टता स्पष्ट नहीं होती और किसी वस्तु को 'सुन्दर' कहने का कोई बौद्धिक कारण निश्चित नहीं किया जा सकता। सौन्दर्यबोध के समय अन्य कोई ज्ञान ही नहीं रह जाता। इसी सौन्दर्यदृष्टि को योरोपीयों ने इन्दुइशन कह दिया है। इस निर्विकल्प अखण्ड उद्भास का लौकिक अन्वीक्षा से कोई मेल ही नहीं है। इसी कारण इसे स्वतः पूर्ण और स्वतन्त्र कहा गया है। लौकिक वस्तु पर आधारित रहने पर भी इसे लौकिक शब्दावली में

समझाना संभव नहीं है, यही इसकी अलौकिकता है ।

अबतक किये गये इस विवेचन से स्पष्ट हो जाता है कि डॉ० दासगुप्त का मत सौन्दर्य की समन्वयवादी व्याख्या प्रस्तुत करता है और लौकिक वस्तु को आधार स्वरूप मानकर उसके आध्यात्मिक स्वरूप-ग्रहण को ही सही मार्ग मानता है । यही भारतीय मत है । यही रसमत भी है । स्वयं डॉ० दासगुप्त ने प्रथम अध्याय में कई स्थलों पर इस बात को स्वीकार किया है कि उनकी यह व्याख्या रस-सिद्धान्त से मिलती-जुलती है । रमणीयता की परिभाषा के अन्तर्गत पण्डितराज के द्वारा निश्चित किये गये निष्कर्षों का संबंध भी रस-सिद्धान्त के निष्कर्षों से मिलता-जुलता है, बल्कि हमारी समझ से जिन अलंकारादि रूपों की काव्यगत प्रविष्टा के लिए रस के स्थान पर पण्डितराज ने रमणीयता शब्द का प्रयोग उचित समझा उनपर उसका निर्विकल्प रूप घटित ही नहीं हो पाता और पाठक उस समाधि दशा को प्राप्त नहीं कर पाता जो डॉ० दासगुप्त को भी बांछित है । अलंकारादि तो विविष्टतावबोधक ही अधिक होते हैं, सामान्यावबोधक कम । अतः यदि सौन्दर्य की कोई आध्यात्मिक व्याख्या प्रस्तुत की जा सकती है तो रस-सिद्धान्त के द्वारा ही ।

हिन्दी विभाग

गोरखपुर विश्वविद्यालय

गोरखपुर

—आनन्दप्रकाश दीक्षित

धन्यवाद और जमा-याचना

डॉ० दासगुप्त की प्रस्तुत पुस्तक हिन्दी-पाठकों के सम्मुख रखते हुए मुझे एक विशेष आत्मिक सुख का अनुभव हो रहा है। हिन्दी में इस प्रकार का कोई ग्रंथ अभी तक नहीं है। हिन्दी में सौन्दर्य-विषयक जो अति-सामान्य-सी चर्चा हुई है, उसमें इस ग्रंथ का कहीं उल्लेख तक नहीं है। न तो इतने पूर्व प्रकाशित होनेवाली पुस्तक से ही हिन्दी के पाठक आज तक परिचित हो पाये और न इस दृष्टि से किया गया कोई मौलिक प्रयत्न ही हिन्दी में सामने आया, अतएव इस ग्रंथ का हिन्दी अनुवाद भी मूल्यवान और संग्राह्य सिद्ध होगा, ऐसा मेरा विश्वास है। बँगला भाषा में तो इस विषय पर छोटी-मोटी एकाव और भी पुस्तकें प्रकाशित हुई हैं, जिनमें इस प्रकार ऐतिहासिक और तार्किक विवेचन तो नहीं है परन्तु सौन्दर्य विषयक कुछ धारणाओं को स्पष्ट करने का अच्छा प्रयत्न अवश्य है। दूसरी ओर मराठी में इस विषय को नितान्त मौलिक चिन्तन-विषय बनाकर कई लेखकों ने ग्रंथ-रचना की है और श्री जोग, मडेंकर तथा बारलिंगे महोदय का नाम तो महत्त्वपूर्ण विवेचकों के बीच लिया जा सकता है। हिन्दी अभी इस विषय से अछूती-सी है। संभव है, इस अनुवाद का प्रकाशन कुछ और प्रयत्नों की प्रेरणा बन सके। मैं तो इस कार्य को समाप्त कर पाने में ही अपनी कृत-कृत्यता मानता हूँ। अपनी ओर से मुझसे जितना बना मैंने इस रूप में अनुवाद करने का प्रयत्न किया है कि कहीं भी इस महत्त्वपूर्ण विषय अथवा मूल लेखक के कथन को हानि न पहुँचे। फिर भी अनुवाद तो अनुवाद ही है, कहीं-न-कहीं खोजी लोग त्रुटियाँ निकाल ही लेंगे। मुझे विश्वास है यह मेरे लिये हितकर ही होगा मैं दूसरे संस्करण में उन त्रुटियों को दूर कर सकूँगा। इतनी बात अपनी ओर से स्पष्ट कर दूँ कि अनुवाद कार्य में मैंने पारिभाषिक शब्दों को अधिकांशतः बँगला की मूल प्रति से ही ग्रहण कर लिया है और जहाँ हिन्दी में अर्थभिन्नता के कारण कठिनाई होती, ऐसे एकाव स्थल पर उन्हें बदल भी लिया है। पाठकों के संगठन में कहीं-कहीं मूल पंक्ति के विन्यास की ओर बहक गया हूँ। यह स्वाभाविक-सा ही था अतः शायद अनुचित प्रतीत न होगा। भूमिका के संबंध

मे भी इतना निवेदन कर दूँ कि सौन्दर्य संबंधी अनेकानेक प्रश्नों के झमेले में न पड़कर अपने पुस्तक की विषय-सीमा के अनुकूल केवल सौन्दर्य के स्वरूप संबंधी विचारों का ही यहाँ संक्षिप्त दिग्दर्शन कराया है और भारतीय चिन्तन को पर्याप्त मर्यादा के साथ प्रतिष्ठित करने का प्रयत्न किया है। उसमें दिखाई देनेवाली त्रुटियाँ मेरी सीमाओं की अवबोधक होंगी। विस्तृत समीक्षा के लिए मेरी एतद्विषयक रचना "सौन्दर्य-समीक्षा" की प्रतीक्षा की जा सकती है।

इस पुस्तक का अनुवाद मैं रस-विषयक अपने शोध-प्रबन्ध के रचना-काल में सन् १९५५ में ही कर चुका था, किन्तु आत्मतोष के अभाव में उसे 'सम्यक्' रूप तो १९५७ में ही दे सका। कुछ अपनी अस्वस्थता के कारण तब कार्य में गतिभंग होता रहा और कुछ सन् ५७ में ही इसके प्रेस में पहुँच जाने पर भी अपने प्रमादवश इसके प्रकाशन में विलम्ब कराता रहा। ईश्वरेच्छा ऐसी ही थी।

इस कार्य की सम्पन्नता का सर्वाधिक श्रेय स्व० सुरेन्द्रनाथ दासगुप्त की धर्मपत्नी श्रीमती सुरमा दासगुप्त, लखनऊ विश्वविद्यालय, लखनऊ, को है, जिन्होंने मेरी अनुवाद करने की आकांक्षा का सहर्ष अनुमोदन ही नहीं किया स्वयं अपना अमूल्य समय देकर इस अनुवाद का अधिकांश भाग पढ़ा भी और अपने सुझाव भी दिये, कठिन स्थलों को समझाया भी। प्रस्तावना लिखकर तो उन्होंने और भी गौरव दिया। सुश्री शान्ति राय, एम० ए०, लेक्चरर, राजकीय इण्टर कालेज, गोरखपुर ने, मेरे द्वारा किये गये अनुवाद की मूल पुस्तक से तुलना करके उसे परिष्कृत करने में अमूल्य सहायता दी, मेरी पत्नी श्रीमती कमला दीक्षित, एम० ए०, ने शीघ्रलिपि समान मेरे अक्षरों को सुस्पष्ट बनाया और विवेचन की गूढ़ताओं से मुक्ति दिलाने का प्रयत्न किया। बँगला के प्रसिद्ध विद्वान् श्री अक्षय-कुमार बन्धोपाध्याय ने कृपापूर्वक अवशिष्ट कठिन स्थलों में मेरा मार्ग प्रदर्शन किया। बिना इन सबकी कृपा और सहायता के यह कार्य शायद ही पूरा होता। इन्हे धन्यवाद देकर मैं अपने हार्दिक आभार को पूर्णतया व्यक्त न कर पाऊँगा और बिना धन्यवाद दिये कृतघ्न सिद्ध हो जाने का भय है। मुझे आशा है मेरे ये सभी हितैषी मेरी हार्दिक भावनाओं को समझकर उनकी अर्द्धप्रस्फुटता में भी उन्हें सुव्यक्त समझेंगे।

इनके साथ ही यदि किसी के स्नेह की अवहेलना नहीं की जा सकती तो वे हैं डॉ० नगेन्द्र, जिन्होंने इस पुस्तक के प्रकाशन की व्यवस्था अत्यन्त कृपापूर्वक अपने विश्वविद्यालय के हिन्दी अनुसंधान परिषद् की ओर से कर दी। अपने प्रिय शिष्य श्री रामदेव शुक्ल तथा श्री शिवसम्पत्ति मिश्र के साथ भाई श्री दिनेशचन्द्र शुक्ल,

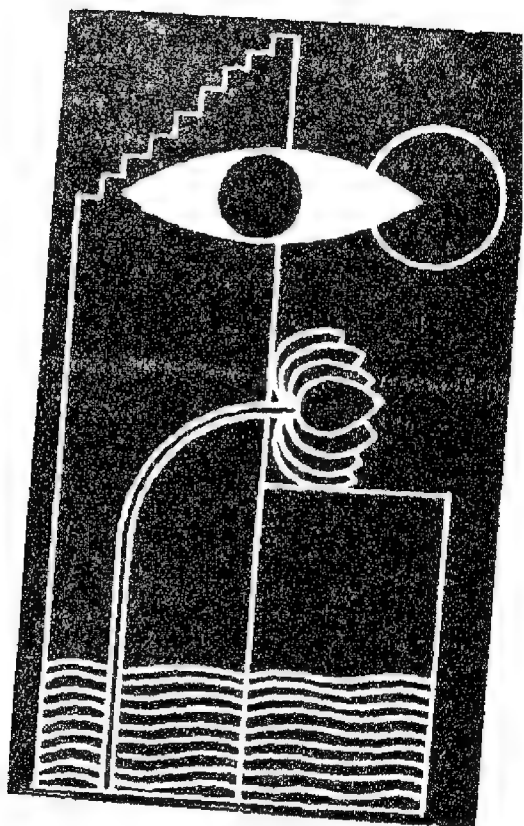
एम० ए० को आशीष देना ही समुचित होगा, जिन्होंने इस कार्य में विविध प्रकार से सहयोग दिया है। इसके मुद्रण का प्रबन्ध श्री वाचस्पति पाठक जी ने बड़ी तत्परता के साथ किया है, उनको इस विशेष रचि के लिए कृतज्ञता ज्ञापित न करना मेरे लिए संभव नहीं है।

आशा है इस महत्वपूर्ण पुस्तक का अनुवाद हिन्दी पाठकों को सन्तोषजनक प्रतीत होगा और लाभदायी सिद्ध होगा।

गोरखपुर विश्वविद्यालय
गोरखपुर

—आनन्दप्रकाश दीक्षित

सौंदर्य तत्त्व
•



पहला अध्याय

नौन्दर्य के स्वरूप तथा उसके लक्षण के सम्बन्ध में हमारे देश में अभी तक कोई विचार नहीं हुआ है। पण्डितराज जगन्नाथ ने अपने ग्रंथ 'रस-गंगाधर' में अवश्य ही रमणीय अर्थ के प्रतिपादक शब्द को काव्य की संज्ञा दी थी, किन्तु वह भी रमणीयता के स्वरूप के सम्बन्ध में कोई गंभीर विचार प्रस्तुत न कर सके। 'रमणीयता' शब्द का तात्पर्य समझाते हुए उन्होंने 'लोकोत्तराह्लादजनकज्ञान-गोचरता' पंक्ति का प्रयोग किया है। उन्होंने स्वीकार किया है कि लोकोत्तर शब्द का कोई विशेष लक्षण निश्चित नहीं किया जा सकता। हम उसे केवल अपने अनुभव के द्वारा ही समझ सकते हैं।

'लोकोत्तरत्वं चाह्लादगतश्चमत्कारत्वापरपर्यायोऽनुभव साक्षिको जातिविशेषः। कारणञ्च तदवच्छिन्न भावनाविशेषः पुनःपुनरनुसन्धानात्मा' पंक्ति का अभिप्राय यह है कि हमारे चित्त में वासनारूप से संस्थित संस्कार ही रमणीयता कहलाने वाले चमत्कार की पृष्ठभूमि तैयार करते हैं। अनेक संस्कारों के बार-बार प्रबोधन तथा अनुसन्धान के द्वारा ही इस चमत्कार की सिद्धि होती है। यह चमत्कार मुख्यतः दो रूपों में दीख पड़ता है। एक तो इसका स्वरूप लोकोत्तर होता है और दूसरे यह ज्ञान, आह्लाद तथा क्रियावृत्ति का सरिलिप्त रूप उपस्थित करता है। इसे लोकोत्तर कहने का अभिप्राय यह है कि जिस प्रकार नागरिक प्रयाजन-वृत्ति से आनन्द होता है वह उससे वितर्जन प्रकार का है। व्यक्तिगत सुख-सुविधा से उत्पन्न व्यावहारिक जगत् के चमत्कार को इर्ष्यादि रमणीयता नहीं कहा जा सकता। उदाहरणतः, वह पुत्रोत्पत्ति अथवा अर्थप्राप्ति के सुख के समान नहीं होता। इसे तीन बातों का नश्लेप कहने का कारण यह है कि रमणीयता बोध के समय हमसे तीन बातें बनी रहती हैं। हम किसी चमत्कारक रचना के माध्यम से अभिव्यक्ति किसी विषय का ज्ञान प्राप्त करते हैं, उसके सम्बन्ध में हमारी ज्ञानक्रिया सक्रिय बनी रहती है तथा हमें आनन्द का अनुभव होता है। अभिप्राय यह है कि हमें वांछित विषय का ज्ञान किसी-न-किसी माध्यम से ही होता है। इस ज्ञान के होने पर जब हमारा ध्यान अभिव्यक्ति की ओर जाता है तो मन

आह्लादित हो उठता है। और इसके परिणामस्वरूप हमारा मन उस ज्ञान की वस्तु में रक्त में प्रवृत्त हो जाता है। यही कारण है कि परिडतराज में चमत्कारिणी शर्म को ही काव्य कहते हैं जो किमी वाक्य-विशेष के माध्यम से शर्म के व्यक्त होने के साथ-साथ ही व्यक्त होता है। यथा उन्होंने कहा है : "स्वविशिष्ट-जनकतावच्छेदकार्यप्रतिपादकतासमवेण चमत्कारत्ववन्तः न वा काव्यव्यम् इति कलितम्।"

रमणीयता के उपरिलिखित लक्षण पर ध्यान देने से यह स्पष्ट विवृत हो जाता है कि परिडतराज को सौन्दर्य के सूत्र्य में भली-भाँति ज्ञान था। उन्होंने चमत्कार को सौन्दर्य कहा है। इसे अंग्रेजी में 'इमोशनल थ्रिल' (Emotional Thrill) कहा जा सकता है। परन्तु परिडतराज इस थ्रिल का अन्य जातीय थ्रिल से भेद जानते थे। इस भेद को ध्यान में रखते हुए ही उन्होंने 'जाति विशेषः' वाक्यश का प्रयोग किया है। इस वाक्यश के द्वारा उन्होंने यह पताना चाहा है कि रमणीयता नामक चमत्कार अन्य प्रकार के आनन्द से स्वतंत्र जाति के आनन्द का अनुभव होना है। इसे किसी प्रत्यक्ष अथवा अन्य प्रकार के प्रमाणा के द्वारा नहीं समझाया जा सकता। यह केवल अनुभव-वैय होता है। इसकी अन्य विशेषताओं की ओर संकेत करने के विचार से ही परिडतराज ने "पुनःपुनरनुसन्धानात्मा भावना-विशेषः" पंक्ति में 'भावनाविशेषः' शब्द के द्वारा विशिष्ट उद्भूतिगत संस्कारों की प्रतीक्षा की है। 'विशेषः' शब्द से उनका अभिप्राय यह पताना है कि सौन्दर्यबोध के समय देशजन तथा अर्थ-प्रभुति ज्ञान-व्यापार दोनों ही वास्तविक महत्त्व रखते हैं। उनका कोई-न-कौन एक विशेष रूप होता है। इतना होने पर भी यह सम्पत् विशिष्ट रूप परस्पर असम्बद्ध नहीं रहते। यह संस्कार तथा ज्ञान दोनों एक-दूसरे से अनुत्पन्न एवं अभिन्न रहते हैं। इसी कारण हमें अनुसन्धानात्मा कहा गया है। परिडतराज का अभिप्राय यह है कि सौन्दर्यबोध हमारे मन में उठने वाले भावों का ही परिणाम है। यह भाव हमारे हृदय में किमी सुन्दर वस्तु के सौन्दर्य को देखकर उत्पन्न होते हैं। हमारे मन पर किसी समय बहुत पड़ते देखी हुई किसी सुन्दर वस्तु का एक प्रभाव अवशेष रह जाता है, जिसे संस्कार कहते हैं। इसी संस्कारों के सहारे ही सौन्दर्यबोध होता है। सुन्दर वस्तु एवं सौन्दर्य की अनुभूति की हमारे अचेतन मन पर एक छाप पड़ी रह जाती है। कालान्तर में किसी वैसी ही सुन्दर वस्तु को देखते ही हमारे मन से वही अव्यक्त-चेतन उभर आता है जो अपने उस स्वरूप में हमारे लिए आनन्ददायी सिद्ध होता है। दुर्भाग्यवश सुन्दर वस्तु के समान ही कोई नई वस्तु देखकर उसकी अकस्मात् समानता देखकर हमारे मन में आह्लाद

ज्ञान उठता है। इसी कारण परिडतराज ने सौन्दर्य को अनुसन्धानात्मक कहा है। सारांश यह है कि प्राचीन प्रभावों का वर्तमान ज्ञान के साथ भावात्मक सयोग घटित कर देना ही सौन्दर्य का मूलतत्त्व है। सौन्दर्यबोध के समय होनेवाले इस भावोद्वेलन का नाम ही भावक्रिया है, जिसमें ज्ञानक्रिया के साथ-साथ ही विशिष्ट सुन्दर रूप भेद भी उपस्थित रहते हैं। इस प्रकार सौन्दर्य-ज्ञान से ज्ञानक्रिया को पृथक् करना सम्भव नहीं है। ज्ञानक्रिया के द्वारा ही हमारा प्राचीन ज्ञान वर्तमान ज्ञान से सम्बन्ध स्थापित करता है। इसी से भावात्मक थिल उत्पन्न होता है। वस्तुतः प्राचीन सुन्दरतम रूपों का वर्तमान में परिचय ही सौन्दर्य का प्रत्यक्षीकरण कहलाता है। प्राचीनकालीन वस्तु से वर्तमानकालीन वस्तु की समानरूपता को देखकर भावात्मक थिल या चमत्कार उत्पन्न होता है।

यह हो सकता है कि परिडतराज के इस कथन में अनेक गंभीर अर्थ निहित हों, किन्तु उन्होंने इस सम्बन्ध में विशेष विचार अवश्य ही नहीं किया है। उनसे पहले भी जो अनेक आलंकारिक हुए हैं प्रायः उन सभी ने रसोद्बोधकता या रसात्मकता को काव्य कहा है। हमारे देश में प्रचलित वर्तमानकालीन मतों में भी रसोद्बोधकता को ही काव्यजीवित स्वीकार कर लिया गया है। एक परिडतराज ही ऐसे हैं जिन्होंने विशेष रूप से रस तथा रमणीयता का अन्तर स्वीकार करते हुए रमणीयता पर ही काव्य की नींव डाली है। उन्होंने स्पष्ट कहा है कि सब प्रकार की रमणीयता के साथ रस तो हो सकता है, किन्तु ऐसे अनेक स्थल होते हैं जहाँ रस प्रधान न होकर रमणीयता या ब्यूटी ही प्रधान होती है। निश्चय ही रमणीयता की रस से पृथक् सत्ता होती है। इसीलिए परिडतराज ने कहा है : 'यत्तु रसवदेव काव्यमिति साहित्यदर्पणो निर्णीतम् तत्र । रसवदलंकारप्रधानानाम् काव्यानाम अकाव्यत्वापत्तेः । न चेष्टापत्तिः । महाकवि संप्रदायस्य आदुलीभाव प्रसंगत । तथा च जलप्रवाहवेगपतनोत्पतनोत्पतनभ्रमणानि कविभिर्दर्शितानि कोऽपि बालादिविलोसितानि च । न च तत्रापि यथाकथञ्चित् परम्परया रसस्पर्शोऽस्त्येव इति वाच्यम् । ईदृशो रसस्पर्शस्य गोश्चलति, मृगो धावति इत्यादौ अतिप्रसक्तत्वेन अप्रयोजकत्वात् । अर्थमात्रस्य विभावानुभावव्यभिचार्यन्तमत्वात् ।' अर्थात् रसमय वाक्य को ही काव्य मानना उचित नहीं है, क्योंकि ऐसा मानने से जिन काव्यों में वस्तु-वर्णन अथवा अलंकार-वर्णन ही प्रधान होगा, वे सब काव्य काव्य न कहे जा सकेंगे। उन्हें काव्य न मानना भी इसलिए उचित नहीं जान पड़ता कि वैसा होने पर कवियों का जो संप्रदाय है, उनकी जो प्राचीन परिपाटी चली आई है, उसमें गड़बड़ी उत्पन्न हो जायगी। उन्होंने स्थान-स्थान पर जल के प्रवाह, वेग,

पतन और उत्पत्तन, भ्रमण, बालका आदि का क्रीडाओं का वर्णन किया है। प्रश्न किया जा सकता है कि क्या वे सब काव्य नहीं हैं ? यदि इनके समर्थन में यह कहा जाय कि ऐसे वर्णन भी उद्दीपन आदि कर सकने के कारण रस से सम्बन्ध रखते ही हैं तब तो 'वैल चलता है', 'हरिण दौड़ता है' आदि वाक्य भी काव्य होने लगेंगे, क्योंकि जगत् की जितनी वस्तुएँ हैं, वे सब विभाव, अनुभाव अथवा व्यभिचारीभाव कुछ-न-कुछ हो सकती हैं। अतएव यह लक्षण ठीक नहीं है।

भरतमुनि ने विभाव, अनुभाव तथा व्यभिचारीभावों के संयोग से रसनिष्पत्ति होना स्वीकार किया है। उनका सूत्र है : 'विभावानुभावव्यभिचारीसंयोगाद्रस-निष्पत्तिः' लोक से पृथक्ता दिखाने के लिए उन्होंने इन नये नामों को प्रस्तुत किया है। लोक में प्रचलित हेतु, कारण अथवा निमित्त आदि शब्दों का ही दूसरा नाम है 'विभाव'। वाचिक, आंगिक तथा सात्विक अभिनय के सहारे चित्तवृत्तियों का विशेष रूप से भावन या शापन कराने वाले कारणों को विभाव कहते हैं। विभावन का अर्थ आत्वाद योग्य बनाना भी होता है, अतः यह भी कहा जाता है कि विभाव वासना रूप में अत्यन्त सूक्ष्म रूप से अवस्थित रति आदि स्थायीभावों का आत्वाद योग्य बनाते हैं। इनके क्रमशः आलम्बन तथा उद्दीपन नामक दो भेद हैं। जिन व्यक्ति या वस्तु आदि विषयों को देखकर रति आदि भाव व्यक्त होते हैं वे आलम्बन तथा जिनके सहारे कोई व्यक्त भाव उद्दीप्त किया जाता है वे उद्दीपन विभाव कहलाते हैं। उदाहरण के लिए शृंगार-वर्णन के समय यदि नायक के मन में नायिका को देखकर रति भाव की अभिव्यक्ति दिखाई गई है तो नायक के रतिभाव के लिए नायिका आलम्बन मानी जाती है। इसी प्रकार यदि उस भाव को चद्र, चर्चदनी, सध्याकालीन निर्जनता, नदी नव आदि के कारण उद्दीप्त होने में सहायता मिलती है तो उन दृश्यों को उद्दीपन कहते हैं। 'अनुभाव' शब्द से अभिनयरूप विशेष आंगिक तथा वाचिक ऐसी चेष्टाओं का बांध होता है जो आश्रय के हृदयस्थित भावों के जाहरी व्यक्त रूप होती है और सहृदय को उस भाव-विशेष का भावन कराती है। इन्हीं स्थायीभाव के जाग्रत होने के प्रस्ताव उत्पन्न होने वाला मानकर भी उनका नाम 'अनुभाव' अर्थात् पीछे होने वाला रखा गया है। इनके प्रत्यक्ष नायिका के शब्द-मान तथा आश्रय अनेक अनुभव या चेष्टाएँ आती हैं। इसी प्रकार हमारे चित्त से उत्पन्न अवस्था में रहनेवाले प्रांत स्थायीभाव के साथ वाग्वि-कालौल सम्बन्ध से व्यक्त होने और सीधे ही छिप जाने वाले भावसमूह को व्यभिचारीभाव (इमोजनल कॅम्पलीमेंट्स) कहते हैं। यह सभी परस्पर मिलकर रस-निष्पत्ति में सहायक सिद्ध होते हैं। अनेक प्राचीन पञ्कृत कविताओं में वृत्ति कमी या तो

विभावादि में से किसी एक का ही अथवा समग्र का वर्णन कर दिया गया है अथवा किसी पद में प्राकृतिक वर्णन मात्र करके काम चला लिया गया है। ऐसे भी बहुतरे पद मिलेंगे जिनमें किसी गभीर सत्य का उद्घाटन मात्र हुआ है। परिडतराज का कथन है कि यद्यपि ऐसे स्थलों पर भरतमुनि के अनुचार रस-निष्पत्ति स्वीकार नहीं की जा सकती, तथापि यह देखा जाता है कि जहाँ मङ्कृत आलंकारिकों द्वारा कथित आठ, नौ या दस रसों की तालिका में से कभी-कभी एक भी व्यक्त नहीं होता वहाँ भी विद्वत्समाज काव्य नानकर उन पंक्तियों का समावर करता है। अतएव न तो यही कहना उचित होगा कि सर्वत्र रसोद्बोधक काव्य की ही स्थिति हांती है और न यही मानना उचित है कि विभाव या अनुभाव के प्रकट होते ही काव्य उपस्थित हो जाता है। यों तो किसी ऐसे वाक्य का प्रयोग करना प्रायः असम्भव ही है कि जिसमें विभावादि में से किसी का वर्णन ही न हो, फिर भी रसोद्बोधकता के स्थान पर रमणीयता को ही काव्य का तत्त्व मानना उचित होगा। इस रमणीयता में रस प्रबल भी हो सकता है और नहीं भी। ज्ञान का अंश प्रबल हो जाने पर भी रमणीय ज्ञान पड़ने वाला काव्य ही काव्य कहलाता है। उदाहरण स्वरूप, कवि बालनिग तथा कवीन्द्र रवीन्द्र की अनेक कविताएँ इस श्रेणी के अन्तर्गत आ सकती हैं।

परिडतराज ने ही व्यूटी या सौन्दर्य की सत्ता स्वीकार की थी, इसीलिए उनके सम्बन्ध में थोड़ा विस्तारपूर्वक कहना पड़ा। बहुत-से लोगों का विश्वास है कि हमारे उपनिषदों में सत्यं, शिवं, सुन्दरम् कहकर ब्रह्म के स्वरूप का निरूपण किया गया है, किन्तु उनकी यह धारणा निर्मूल है। उपनिषद् अथवा प्राचीन दर्शन-साहित्य किसी में भी सुन्दर का स्वरूप निश्चित करने का प्रयत्न नहीं किया गया है। प्लेटो में ही सबसे पहले सत्य, शिव तथा सुन्दर की एकता सिद्ध करने का प्रयत्न दीखा पड़ता है। आधुनिक काल में बाउमगार्टन (Baumgarten) ने इस मत का विशेष रूप से पोषण किया है। कहा नहीं जा सकता कि इस सौन्दर्य-भावना ने ब्रह्म-समाज की भजन-प्रणाली में किस प्रकार इतना महत्त्वपूर्ण स्थान पा लिया।

विशिष्ट सामग्र्य अथवा विशेष परिचय-बोध को ही सौन्दर्य कहते हैं, तथापि न तो इसे 'विशेषात्मक' या 'विशिष्ट बोध' कहकर ही इसका लक्षण निश्चित किया जा सकता है और न इसे लाल, नीला या हरा अथवा मधुर, तिक्त आदि बताकर ही इसका लक्षण दिया जा सकता है। प्रत्येक रंग या स्वाद दूसरे रंग या स्वाद से कुछ-न-कुछ विशेषता रखता ही है, यहाँ तक कि एक ही रंग के भी अनेकानेक भेद हो सकते हैं। जैसे, लाल के भी असंख्य भेद होते हैं। इसी प्रकार

यत्न और उत्पत्ति, भ्रमण, बालको आदि की क्रीडाओं का वर्णन किया है। प्रश्न किया जा सकता है कि क्या वे सब काव्य नहीं हैं? यदि इनके समर्थन में यह कहा जाय कि ऐसे वर्णन भी उद्दीपन आदि कर सकने के कारण रस से सम्बन्ध रखते ही हैं तब तो 'वैल चलता है', 'हरिण दौड़ता है' आदि वाक्य भी काव्य होने लगेंगे, क्योंकि जगत् की जितनी वस्तुएँ हैं, वे सब विभाव, अनुभाव अथवा व्यभिचारीभाव कुछ-न-कुछ हो सकती हैं। अतएव यह लक्षण ठीक नहीं है।

भरतमुनि ने विभाव, अनुभाव तथा व्यभिचारीभावों के संयोग से रसनिष्पत्ति होना स्वीकार किया है। उनका सूत्र है : 'विभावानुभावव्यभिचारीसंयोगाद्रस-निष्पत्तिः'। लोक से पृथक्ता दिखाने के लिए उन्होंने इन नये नामों को प्रस्तुत किया है। लोक में प्रचलित हेतु, कारण अथवा निमित्त आदि शब्दों का ही दूसरा नाम है 'विभाव'। वाचिक, आंगिक तथा सात्विक अभिनय के सहारे चित्तवृत्तियों का विशेष रूप से भावन या शापन कराने वाले कारणों को विभाव कहते हैं। विभावन का अर्थ आत्माद योग्य बनाना भी होता है, अतः यह भी कहा जाता है कि विभाव वासना रूप में अत्यन्त सूक्ष्म रूप से अवस्थित रति आदि स्थायीभावों का आत्माद योग्य बनाते हैं। इनके क्रमशः आलम्बन तथा उद्दीपन नामक दो भेद हैं। जिन व्यक्ति या वस्तु आदि विषयों को देखकर रति आदि भाव व्यक्त होते हैं वं आलम्बन तथा जिनके सहारे कोई व्यक्त भाव उद्दीप्त किया जाता है वे उद्दीपन विभाव कहलाते हैं। उदाहरण के लिए शृंगार-वर्णन के समय यदि नायक के मन में नायिका का देखकर रति भाव की अभिव्यक्ति दिखाई गई है तो नायक के रतिभाव के लिए नायिका आलम्बन मानी जाती है। इसी प्रकार यदि उस भाव को चद्र, चाँदनी, सव्याकालीन निर्जनता, नदी तट आदि के कारण उद्दीप्त होने में सहायता मिलती है तो उन दृश्यों को उद्दीपन कहते हैं। 'अनुभाव' शब्द से अभिनयरूप विशेष आंगिक तथा वाचिक ऐसी चेष्टाओं का बोध होता है जो आश्रय के हृदयस्थित भावों के आहरी व्यक्त रूप होती हैं और हृदय को उस भाव-विशेष का भावन कराते हैं। उन्हें स्थायीभाव के जाग्रत होने के पश्चात् उत्पन्न होने वाला भावकर भी जाना जाना अनुभाव' अर्थात् पीछे होने वाला रसवा गद्य है। इनके व्य-कर्तृता नायिका के हाव-भाव तथा अन्य अनेक अनुभाव या चेष्टाएँ आती हैं। इसी प्रकार हृदय-चित्त में शक्तिर अवस्था में रहनेवाले और स्थायीभाव के साथ वाचिक-कलाल सम्बन्ध से व्यक्त होने और शीघ्र ही छिप जाने वाले भावसमूह को व्यभिचारीभाव (इमोशनल कैम्प्लीमेंट्स) कहते हैं। यह सभी परस्पर मिलकर रस निर्माण में सहायक सिद्ध होते हैं। अनेक प्राचीन संस्कृत कविताओं में कभी कभी या तो

विभावादि में से किसी एक का हा अथवा समग्र का वर्णन कर दिया गया है अथवा किसी पद में प्राकृतिक वर्णन मात्र करके काम चला लिया गया है। ऐसे भी बहुतेरे पद मिलेंगे जिनमें किसी गभीर सत्य का उद्घाटन मात्र हुआ है। परिडतराज का कथन है कि यद्यपि ऐसे स्थलों पर भरतमुनि के अनुसार रस-निष्पत्ति स्वीकार नहीं की जा सकती, तथापि यह देखा जाता है कि जहाँ संस्कृत आलंकारिकों द्वारा कथित आठ, नौ या दस रसों की तालिका ने से कभी-कभी एक भी व्यक्त नहीं होता वहाँ भी विद्वत्समाज काव्य जानकर उन पंक्तियों का समादर करता है। अतएव न तो यही कहना उचित होगा कि सर्वत्र रसोद्बोधक काव्य की ही स्थिति होती है और न यही मानना उचित है कि विभाव या अनुभाव के प्रकट होने ही काव्य उपस्थित हो जाता है। यो तो किसी ऐसे वाक्य का प्रयोग करना प्रायः असंभव ही है कि जिसमें विभावादि में से किसी का वर्णन ही न हो, फिर भी रसोद्बोधकता के स्थान पर रमणीयता को ही काव्य का तत्त्व मानना उचित होगा। इस रमणीयता में रस प्रवल भी हो सकता है और नहीं भी। जान का अंश प्रधान हो जाने पर भी रमणीय जान पड़ने वाला काव्य ही काव्य कहलाता है। उदाहरण स्वरूप, कवि ब्राउनिंग तथा कवीन्द्र रवीन्द्र की अनेक कविताएँ इस श्रेणी के अन्तर्गत आ सकती हैं।

परिडतराज ने हो भूटी या सौन्दर्य की सत्ता स्वीकार की थी, इसीलिए उनके सम्बन्ध में थोड़ा विस्तारपूर्वक कहना पड़ा। बहुत-से लोगों का विश्वास है कि हमारे उपनिषदों में सत्य, शिव, सुन्दरम् कहकर ब्रह्म के स्वरूप का निरूपण किया गया है, किन्तु उनकी यह धारणा निर्मूल है। उपनिषद् अथवा प्राचीन दर्शन-साहित्य किसी में भी सुन्दर का स्वरूप निश्चित करने का प्रयत्न नहीं किया गया है। प्लेटो ने ही सबसे पहले सत्य, शिव तथा सुन्दर की एकता सिद्ध करने का प्रयत्न दीर्घ पड़ता है। आधुनिक काल में बाउमगार्टन (Baumgarten) ने इस मत का विशेष रूप से पोषण किया है। कहा नहीं जा सकता कि इस सौन्दर्य-भावना ने ब्रह्म-समाज की भजन-प्रणाली में किस प्रकार इतना महत्त्वपूर्ण स्थान पा लिया।

विशिष्ट सामग्र्य अथवा विशेष परिचय-बोध को ही सौन्दर्य कहते हैं, तथापि न तो इसे 'विशेषात्मक' या 'विशिष्ट बोध' कहकर ही इसका लक्षण निश्चित किया जा सकता है और न इसे लाल, नीला या हरा अथवा मधुर, तिक्त आदि बताकर ही इसका लक्षण दिया जा सकता है। प्रत्येक रंग या स्वाद दूसरे रंग या स्वाद से कुछ-न-कुछ विशेषता रखता ही है, यहाँ तक कि एक ही रंग के भी अनेकानेक भेद हो सकते हैं। जैसे, लाल के भी असंख्य भेद होते हैं। इसी प्रकार

ऊख के रस तथा चीनी, मधु और गुड़ की मयुरता सभी का स्वरूप परस्पर कुछ-न-कुछ भिन्न होता है। इसी भिन्नता को लक्ष्य करके ही 'विशिष्टता' शब्द का प्रयोग किया गया है। अनेक प्रकार के गुणों अथवा कारणों से निर्मित होने पर भी इन सबकी स्वतन्त्रता और विशेषता भी कुछ-न-कुछ बनी ही रहती है। इस विशेष रूप में ऐसा कोई सामान्यधर्म नहीं पाया जाता जिसके आधार पर उसके सम्बन्ध में कोई सामान्य लक्षण प्रस्तुत किया जा सके। इनमें से प्रत्येक का लक्षण देने समय कहना पड़ता है कि अमुक या तो चक्षुरिन्द्रियगत है या जिह्वेन्द्रियगत है अथवा विशिष्टा-ह्लादजनकतावच्छिन्न जाति-विशेष है। किन्तु हम 'प्रकार' के वर्णन द्वारा उनके स्वरूप को तनिक भी नहीं समझा जा सकता। सौन्दर्य बोध भी मन की एक विशिष्ट अनुभूति ही है। उस बोध के साथ भी ज्ञान, आह्लाद एवं क्रियात्मक धृतिर्या 'हुई' होती है, अतएव उसका तटस्थ लक्षण तो फिर भी देना सम्भव है, किन्तु उसका स्वरूप-लक्षण उपस्थित नहीं किया जा सकता। सौन्दर्यबोध के सम्बन्ध में जर्मन गवेषणा करके सौन्दर्यबोध की शक्ति को नहीं बढ़ाया जा सकता। इसी कारण पीटर (Peater) ने अपने ग्रन्थ 'द रेनेसा' में कहा है : "The value of Aesthetic philosophy has most often been in the suggestive and penetrative things said by the way. Such discussions help us very little to enjoy what has been well-done in Art and Poetry"

हम सौन्दर्यबोध की स्वतन्त्र सत्ता स्वीकार करते हुए इसके विश्लेषण में प्रवृत्त होना चाहते हैं। विश्लेषण-व्यापार तर्क एवं अनुसन्धान-बोध होता है। अतएव आन्तरवृत्ति के विचार द्वारा विविध दार्शनिक तत्त्वों सम्बन्धी अनेक बात प्रकाश में लाई जा सकती है। इस विचार के फलस्वरूप हम लोग जिस सिद्धान्त पर पहुँचते हैं, उसके द्वारा किसी शिल्प या साहित्य के बहिर्गत का विचार करने में सृजिता होती है। वीक्षाशास्त्र या सौन्दर्यशास्त्र में दक्षता न रखने के कारण ही हमें व्यक्तिगत सौन्दर्यबोध तक ही सीमित रहना पड़ता है। हम केवल अपने सौन्दर्य बोध का ही सहारा ले पाते हैं। तर्क तथा विश्लेषण का विचार मात्र में सापेक्ष महत्त्व होता है। अतः परस्पर भाव-विनिमय के द्वारा किसी शिल्प या साहित्य का न्यायसंगत विचार करना सम्भव नहीं है। हम किसी शिल्प या साहित्य का मूल्य तनी निर्धारित कर सकते हैं, जब हम व्यक्तिगत सत्ता को तर्क एवं विश्लेषण की कसौटी पर परख लेते हैं और उनके परस्पर विनिमय पर ध्यान देते हैं। इन तर्क तथा विश्लेषण व्यापारों में ही एक स्वतन्त्र सृष्टि-व्यापार तथा स्वतन्त्र दर्शन-

व्यापार निहित रहता है। इस प्रकार यह वीक्षाशास्त्र अर्थशास्त्र के अन्तर्गत एक स्वतन्त्र विज्ञान-शाखा पिड़ होती है। इसका स्वतन्त्र रूप तब विस्मई पड़ता है जब हम इसका उपयोग साहित्य और शिल्प का मुख्य निर्धारित करने के लिए करते हैं। इसी कारण वीक्षाशास्त्र एक प्रेरित जिस प्रकार एक स्वतन्त्र तरंग का ज्ञान कराने-वाला शास्त्र कहा जा सकता है, उसी प्रकार दुसरी ओर साहित्य या शिल्प का मुख्य निर्धारित करने के लिए भी उसका उपयोग किया जा सकता है। इस कारण इसे प्रायोगिक (प्रैक्टिकल) शास्त्र भी कहा जा सकता है। वीक्षाशास्त्र के साधारण सिद्धान्त परम्पर बहुत भिन्न हैं। उनमें ऐकमत्य होने पर भी प्रायोगिक व्यवहार के समय अनेक मतों पर अनिवार्यतः मतभेद हो जाता है। जैसे - 'अमल धवल पाले लंगेछे, मन्द मधुर हवा' अर्थात् अमल धवल पाल में मन्द मधुर माखन टकरा रहा है, इस कविता के द्वारा होने वाले आनन्द के उद्भूत के कारणों के सम्बन्ध में गुरुतर मतभेद हो सकता है। ज्ञात रह है कि हृत्, शब्द, प्राद, अर्थ-उत्पन्न प्रभृति विविध उपादानों में मिले हुए जिन मौल्य का लक्ष्यकार होता है, वह पानक-रस के समान अनिवर्चनीय होता है। उस उपादान-संभव के बीच कौन-सा अर्थ मौल्य-बोध के लिए वितना उपयोगी भिन्न हुआ है इन सम्बन्ध में पर्याप्त मतभेद हो सकता है। यही कारण है कि वीक्षाशास्त्र के सिद्धान्तों में पूर्ण एक मत होने पर भी किसी विशेष काव्यमय शिल्प के सम्बन्ध में उन सिद्धान्तों को लागू करने न करने के लिए मतभेद हो सकता है। केवल वीक्षाशास्त्र में निष्पन्न होने से ही आलोचकों का काम नहीं चला सकता अतः उनमें काव्य अथवा शिल्प के तात्पर्य का विश्लेषण करने की क्षमता भी आवश्यक रूप में होनी चाहिए। विविध उपादान-प्रकार को साधारण वीक्षा-प्रणाली के अन्तर्गत मानकर उनपर वैदिक भिन्नता का प्रयोग कर सकने के साधन-साध समालोचक में अनिवार्य रूप में विचार-शक्ति भी होनी चाहिए। जो पाठक केवल मधुपवृत्तिवाला होता है और अलस मधुपान में ही रुचि रखता है उसका चित्त भी ऐसे ही स्थलों पर तृप्त होता है। दुःख की बात यह है कि जो लोग वैदिक विज्ञान के लिए तनिक श्रम भी नहीं कर सकें वे केवल मधुपान के समान आनन्द में विहल होकर अपनी सीमाओं का उत्खनन करते हुए अपने विचार भी प्रकट करने लगते हैं। ऐसे लोग केवल आनन्दान्मक प्रभव को ही प्रधान महत्त्व देते हुए प्रभाववादी आलोचना में विश्वास प्रकट करते हुए साहित्य तथा शिल्प के विचार के लिए वैदिक तर्कदाष्टि को अनावश्यक बजाने लगते हैं। वे लोग समझते हैं कि साहित्य का विचार करने की योग्यता तथा क्षमता केवल उन्हीं

में है और जो लोग इस काम के लिए वैदिक नर्कदृष्टि का सहारा लेते हैं वे उनके न तो योग्य हैं न क्षमताशाली ही। वे यह भूल ही जाते हैं कि वैदिक दृष्टि-लम्पन्न व्यक्ति भी इसका अधिकारी हो सकता है। जब कि सचाई तो यह है कि यही व्यक्ति उसका वास्तविक अधिकारी होता है।

रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने अपने सभी प्रबन्धों में निष्प्रयोजन आनन्द को ही सौन्दर्य का लक्षण माना है। इस प्रतिष्ठित मन्त्र के सम्बन्ध में अधिक विचार करना व्यर्थ है। हाँ, हम इतना अवश्य कहना चाहते हैं कि सौन्दर्य केवल प्रयोजन-विहीन ही नहीं होता बल्कि एक प्रकार से वह मन्त्र-विहीन तथा सत्-असत् मर्यादा-विहीन भी होता या हो सकता है। हम लोग साधारणतः वृद्ध-लता आदि एवं वैज्ञानिक मन्त्र के ज्ञान को भी ज्ञान ही कहते हैं, किन्तु न तो सौन्दर्य के अन्तर्गत इस प्रकार का कोई ज्ञान होता है और न न्याय-अन्याय सम्बन्धी सत्-असत् ही प्रकट होता है, फिर भी दोनों में समानता यह है कि जिस प्रकार ज्ञान या न्याय-अन्याय का बोध स्वानुभववेद्य है उसी प्रकार सौन्दर्य-बोध भी स्वतन्त्र रूप से स्वानुभव-वेद्य होता है। सौन्दर्य तथा न्यायोन्मुख पवित्र वृत्ति में परस्पर क्या तात्त्विक-सम्बन्ध है, इस सम्बन्ध में हम अभी विचार नहीं करेंगे। हमारे देश के अनेकानेक आलंकारिकों का कथन है कि जिम सत्त्वगुण के उद्रेक से सौन्दर्य-रस की स्फूर्ति होती है, उसी की भिन्न प्रकार की अनुभूति से पुरुषवृत्ति और विमल ज्ञान भी जन्म लेते हैं। तीनों का एक ही उत्स है। किन्तु अभी इस प्रसंग को यहीं छोड़ दिया जाय। सौन्दर्य के साथ आनन्द का घनिष्ठ सम्बन्ध है। यह आनन्द साधारण प्रयोजन-सिद्धि का आनन्द नहीं होता। इसके अन्तर्गत इच्छा की तृप्ति न रहकर केवल प्राप्ति-जन्य तृप्ति रहती है। सौन्दर्य के साथ इच्छा भी मिश्रित रहती है, जैसे, हम सुन्दर गाना सुनना चाहते हैं, सुन्दर कविता सुनना चाहते हैं, सुन्दर फूल तथा सुन्दर छवि देखना चाहते हैं। परन्तु यहाँ इच्छा अन्तर्गत न होकर बहिरंग है। पहले सौन्दर्य की तृप्ति होता है तब कहीं उसे दीर्घकाल तक बनाये रखने की इच्छा उत्पन्न होती है। सौन्दर्य की तृप्ति इच्छा के परिपूर्ण हो जाने से नहीं होती, क्योंकि सौन्दर्य की तृप्ति के पश्चात् भी तृप्ति की पुनराकांक्षा बनी रहती है। यह कहना तो कठिन ही है कि सौन्दर्य से आनन्द क्या मिलता है, किन्तु हमारे द्वारा उपभोग किये जानेवाले सभी प्रकार के आनन्द में प्रायः इच्छा की तृप्ति दिखाई पड़ती है। यह बात भी नहीं है कि यह इच्छा सदा ही स्पष्ट रहती हो या सदा ही आकाशा जग उठती हो। यदि हमारे पास अप्रत्याशित अथवा अनचाहे रूप में ही कोई व्यक्ति अनेक उपहार लेकर आये या

नितान्त अचिन्तित रूप में हमारी आशाओंत पद-वृद्धि हो गई हो तो ऐसे अवसर पर अपनी किसी प्रकट आकांक्षा या इच्छा के न रहने पर भी हम आनन्द प्राप्त करते हैं। इससे यह मिथ्य होता है कि साधारण प्रयोजन की सिद्धि के अवसर पर जब आनन्द होता है तब भी प्रयोजन या आकांक्षा सदैव स्पष्टतः प्रकट नहीं होती। अन्तर में गंभीर एवं अस्पष्ट भाव से रहनेवाली आकांक्षा की तृप्ति होने के पश्चात् उनके पुनः जाग्रत् न होने पर ही हम आकांक्षा की तृप्ति के आनन्द का अनुभव करते हैं। अपनी चेतन-अचेतन या व्यक्त-अव्यक्त आकांक्षाओं एवं काम-नाओं की तृप्ति के फलस्वरूप हम आनन्द का अनुभव करते हैं। यदि कोई कहे कि हमारी चेतन और अर्द्धचेतन कामनाओं की परितृप्ति के बिना भां आनन्द प्राप्त हो सकता है या यह कहे कि उस आनन्द का कोई स्वतन्त्र कारण नहीं होता तो हमें यह भी मानना पड़ेगा कि हम कामना की परितृप्ति की अवस्था में भी आनन्द पा सकते हैं और अपरितृप्त दशा में भी। कारण यह है कि यदि काम-नाओं का अनुपस्थिति आनन्द उत्पन्न करती है तो मनुष्य को सदा ही आनन्द प्राप्त हो सकता है, क्योंकि एक ही समय में मनुष्य में आकांक्षाएँ भी विद्यमान रहती हैं और उनके अतिरिक्त ऐसी भी हो सकती हैं जो उस काल में नहीं रहती। इस प्रकार आकांक्षा-अनाकांक्षा दोनों स्थितियों में ही आनन्द मानना पड़ेगा।

हमें आन्तर, बाह्य या उभय प्रकार के कारणों से सौन्दर्य की उपलब्धि हो सकती है, किन्तु सदा ही सौन्दर्यबोध न होने के कारण उसका कोई-न-कोई कारण अवश्य स्वीकार करना पड़ेगा। यह माना जा सकता है कि किसी-न-किसी कारण से ही चित्त में सौन्दर्य ग्रहण करने पर आनन्द होता है। अतएव यदि कोई यह कहे कि हमारी मुप्त वासना, इच्छा या आकांक्षा सदैव किसी-न-किसी कारण की त्वांज में रहती है और उसके उपस्थित होने ही उस आकांक्षा-विशेष की परितृप्ति हो जाने से जो आनन्द व्यक्त होता है, उसे सौन्दर्यानन्द या सौन्दर्य कहते हैं—तो इस विचार का भी सहज ही खण्डन नहीं किया जा सकता। विशेष भावों का विशेष अभिव्यक्ति के कारण कवि का मन व्यग्र हो उठता है। आकांक्षा के इस स्वरूप को स्वीकार करते हुए ही अन्तर में स्थित एक प्रकार की गंभीर आकांक्षा की सत्ता को अस्वीकार नहीं किया जा सकता। कवि छन्द तथा वाक्य-विन्यास में उसी को प्रकट करने की चेष्टा करता है। इसी कारण वह अपनी रचना में अनेक सशोधन या परिवर्तन भी किया करता है। अतः ऐसा प्रतीत होता है कि कवि जिसे प्रकट करना चाहता है उसका एक अशुद्ध, अमूर्त रूप उसके चित्त में विद्यमान रहता है। वह उसी अरूप को साकार करने का प्रयत्न करता

है। इसमें सफलता प्राप्त होने पर वह सौन्दर्य की सृष्टि अथवा उसके उपभोग में आनन्द से आनन्दित हो उठता है। अपने मन के किमी अमूर्त आदर्श के रूप देने के लिए ही चित्रकार नृलिका चलाता है। यह नहीं कहा जा सकता कि वह अमूर्त आदर्श उसके मन में पूर्णतया व्यक्त रहता है या नहीं परन्तु इतना अवश्य है कि जबतक उसका मन उस आदर्श के अनुरूप नहीं टल जाता तबतक उसकी चेष्टा शान्त नहीं होती। आदर्श के अनुरूप चित्र बनते ही जब दृष्टिर्पात के साथ अन्तर्मूर्ति की एकता स्थापित हो जाती है तभी इस प्रयत्न-सिद्धि के रूप में सौन्दर्यसृष्टि तथा सौन्दर्य की उपलब्धि का आनन्द प्रकट होता है। प्रसिद्ध कि डा० विचां यद्यपि मोनोलिसा के चित्र को चार वर्ग तक अंकित करते रहे तथापि उनके विचार में वह चित्र अधूरा ही रहा। इसी प्रकार राजा दुष्यन्त ने अत्यन्त प्रयत्न पूर्वक शकुन्तला का चित्र अंकित किया किन्तु उसके प्रेम में दुष्यन्त केचित्त में शकुन्तला का जो अमूर्त लावण्य प्रकट हो रहा था, उसके अनुरूप वह उसे रूप न दे सका। इसीलिए उसने दुःख-पूर्वक कहा : 'तथापि तस्या लावण्यम गेवजा किञ्चिदन्वितम्।' इससे प्रकट होता है कि कवि या शिल्पी अपने अमूर्त आदर्श को ही मूर्त रूप में उतार लाने का प्रयत्न किया करता है।

प्रायः देखा जाता है कि शिल्पकला तथा काव्यसृष्टि के मूल में अस्फुट मनोवृत्ति के आवेग के साथ-साथ रूपसृष्टि की भी एक विशेष हार्दिक चेष्टा रहा करती है। यों तो यह चेष्टा बहुत कुछ जाग्रत मनोवृत्ति के आधार पर प्रकाश होती है, तथापि सुप्तमनोवृत्ति के आन्तरिक पट पर ही इसका यथार्थ कार्य चला करता है। कवि या शिल्पी हृदय में उत्पन्न होनेवाली आकाक्षा को केवल युक्ति अथवा तर्क के बल पर कोई रूप नहीं दे सकता। युक्ति तथा तर्क-पद्धति में भी चित्त का गहनता में एक शक्ति परिचालित होती है। वह चेतन मन के द्वारा क्रमशः माया, रग या स्वरों में फूट उठनेवाले उन रूपों के सामञ्जस्य का विचार करता है। उसी के अनुसार वह अन्तःप्रेरित शब्द, रग तथा स्वर आदि के द्वारा उत्पन्न आकार या रूप को आवश्यकतानुसार ग्रहण करता है अथवा उसका वर्धन एवं परिवर्तन करता है। वह जानता है कि इस प्रकार मन के गंभीर अस्पष्ट रूप में वह जितना ही स्फुट मनोवृत्ति के रूप में व्यक्त कर पाता है, उतना ही उसका काव्य या शिल्प सफल सिद्ध होता है। अस्फुट मनोवृत्ति में रहनेवाला छाया रूप ही स्फुट मनोवृत्ति तथा अन्य लोगों के समक्ष साकार हो जाता है। यों तो हमारा स्फुट मनोवृत्ति अन्तर्निगूढ छाया के यथार्थ स्वरूप को स्पष्ट रूप में नहीं जान पाती, किन्तु जब वही छाया साकार हो जाती है या मूर्त रूप धारण कर लेती है

तब हम सरलता-पूर्णक समझ सकते हैं कि यह उस छाया का ही मूर्त रूप है । इस छाया को काया के रूप में मूर्त करने और काया में छाया को पहचानने पर स्रष्टा आनन्दविह्वल हो उठता है ।

यद्यपि यह ब्रताना कठिन जान पड़ता है कि जाग्रत् मन के भीतर किम शक्ति का अस्फुट स्पन्दन होता रहता है अथवा यह कि वह छाया शब्द, रंग और स्वर के माध्यम से किस प्रकार उपयोगों स्वरूप ग्रहण करने की चेष्टा करती है या कि अरूप या ईषन् रूप की किस उपाय से सृष्टि हो जाया करती है, किन्तु यह निश्चित है कि शिल्पी मान को उसकी रीति तथा उसके स्वरूप का अनुभव हुआ करता है । रवीन्द्रनाथ ने कहा है ... ।

एक कौतुक नित्य नूतन
 अंगों कौतुकमयी
 आमि जाहा किन्तु चाहि बोलिवारे
 बोलिते दितेछो कोड ।
 अन्तर भाभे वसि अहरह
 मुख हते तुमि भापा कैडे लह ।
 मोर कथा लये तुमि कथा कह ,
 मिशाए आपन सुरे ।
 तुमि से भाषारे दहिया अनले ,
 डुबाये भासाये नयनेर जले ।
 नवीन प्रतिमा नव कौशले ,
 गडिले मनेर मत ।
 से मायामूरनि कि कहिछे बानी ,
 कोथाकार भाव कोथा निलै टानि ।
 आमि चेये आछि विस्मय मानि ,
 रहस्ये निमगन ।
 ए जे संगीन कोथा होते उठे ,
 ए जे लावश्य कोथा होते फुटे ।
 ए जे क्रन्दन कोथा होते टुटे ,
 अन्तर विदारन ।
 नूतन छन्द अंधेर प्राय ,
 भरा आनंदे छुटे चले जाय ।

नूतन वैदत्ता वैजे उटे ताय .
 नूतन रागिनी भरे ।
 जे कथा भाविनि बलि सेइ कथा ,
 जे कथा बुझिना जागे सेइ व्यथा ।
 जानिना एनेछि काहार वारता ,
 कारे शुनौ वार नरे ।
 के केमन बुझे अर्थ ताहार ,
 केह एक बले, केह बले आर ।
 आमारै शुधाय वृथा वार वार ,
 देखे तुमि हाम बुझि !
 के गो तुमि कोथा रयेछ गोपने ,
 आमि मरितेछि खुंजि ।

रवीन्द्रनाथ की इस कविता का भाव यह है कि काव्य-सृष्टि के समय जाग्रत् व्यक्त मन का आन्तरिक अव्यक्त मन के साथ संघर्ष चलता रहता है। इसी अन्तरस्थ मनादेवना को कवि ने 'कौतुकमयी' की संज्ञा दी है। कवि केवल बुद्धि और विचार का प्रयोग करके चेतन मन के विचार प्रकट करना चाहता है। न जाने अन्तर में वह कौन-सी शक्ति है जो कवि के मुख से भाषा निकलवा लेती है और उसे अपनी इच्छानुकूल परिवर्तित करके अपने अनुरूप व्यवहार में लाकर कवि के जाग्रत् मन को बाँध लेती है। कवि कहता है कि जब यह आन्तरिक देवता स्वयं प्रकट होना चाहता है, तब कवि की जाग्रत् मनोवृत्ति उसी के प्रवाह में डूब जाती है और कवि अपनी भाषा और अपने-आप को उसी आन्तरिक देवता पर छोड़ देता है :

कि बलिते चाइ सब भुले जाइ
 तुमि जा बला ओ आमि बलि ताइ ,
 संगीतस्रोते कूल नाहि पाइ ,
 कोथा मेसे जाइ दुरे ।

कवि सृष्टि कवि के जाग्रत् मन से बहुत कम सम्बन्ध रखती है। वह प्रायः उसकी सृष्टि नहीं होती। शिल्पसृष्टि की विशेषता यह है कि हमारा अन्तःपुरुष अपने अन्तर्निगूढ़ व्यक्तित्व के ऊपर अंकित छवियों को जाग्रत् मन के सहारे उसकी बुद्धि, ज्ञान तथा भाषा-सम्पदा को अपनाकर उन्हीं के माध्यम से अव्यक्त

मूर्तियों को व्यक्त कर देना चाहता है। इसीलिए कवि ने कहा है कि यह अन्त-र्यामी कवि की भाषा का आग में तपाकर, घनीभूत वेदना को नयनों की राह प्रकट करके जाग्रत् मन के भाव को एक ओर से दूसरी ओर खींचकर एक नवीन कौशल से एक नवीन प्रतिमा गढ़ता है। इसी सृष्टिप्रक्रिया के साथ-साथ संगीत की धारा प्रबल रूप से प्रवाहित हो उठती है, उसका लावरण फूट उठता है और हृदय की अस्फुट व्यथा का भाव सृष्टि में प्रकाशित हो जाता है। इस अज्ञात अन्तःशक्ति के आलोडन के फलस्वरूप नूतन छन्द, नूतन व्याख्या तथा नूतन रागिनी प्रकट हो जाती है। जाग्रत् मन में कवि जिस व्यथा का आभास नहीं पाता वही व्यथा उस समय जाग जाती है। जिस भाव के सम्बन्ध में उसने कभी सोचा भी नहीं वही भाव भाषा का सहारा पाकर अपने-आप बाहर फूट पड़ता है। यह एक विचित्र स्थिति है मानो कवि स्वयं ही नहीं जानता कि अंकित की जाने वाली मूर्ति है किसकी, जो कुछे उसने कविता में कहा है उसका वास्तविक अभिप्राय क्या है अथवा वह कथा किसे सुनाने के उद्देश्य से लिखी गई है? कवि का जाग्रत् मन एक वीणा-यंत्र के सदृश होता है। यन्त्री न जाने यन्त्र के तारों को छेड़कर अंतर में छिपी किस गम्भीर वेदना और गम्भीर प्रभाव को व्यक्त करता है कि उसी अभिव्यक्ति में समग्र जगत् की अनादि रहस्य-कथा प्रकट हो जाती है :

आमार अर्थ तोमार तत्व,
बेले दाओ मोरे अयि !
आमि किगो वीनायन्त्र तोमार !
व्यथाय पीड़िया हृदयेर तार
मूर्च्छना मरे गीत भंकार
ध्वनिछ मर्म माके !
आमार माभार करिछ रचना
असीम चिरह, अपार वासना,
कितीर लागिया दिख-वेदना
मोर वंदनाय वाजे ?
मोर प्रेम दिथे तंमार रागिनी
कहितेछ कोन् अनादि काहिनी,
कठिन आवाते ओगो भायाविनि
जागाओ गभीर सुर !

पुनः कवि कह उठता है कि वह स्वयं मानो एक प्रदीप मात्र है और वह नहीं जानता कि उस प्रदीप को जलाकर महामन्दिर के रहस्यावृत असीम अन्ध-कारमय गहनप्रदेश में न जाने किस अज्ञात देवता की पूजा चलती रहती है। वह यह भी नहीं जानता कि सचेतन प्रज्वलित वह्नि की भाँति उसके प्राणों में एक प्रदीप्ति क्यों प्रकट होती है और क्यों उसे उस प्रदीप्ति का ज्ञान अपनी शिराओं तक में होता रहता है ? वह नहीं जानता कि हौमाग्नि के सदृश उसका यह जीवन क्यों जलता रहता है :

ज्वलेछे कि मोर प्रदीप तोमार
करिवारे पूजा कोन् देवतार,
रहस्य घेरा असीम आधार
महामन्दिर तले ?
नाहि जानि, ताहि कारि लागि आन,
मरिछे दहिया निशि दिनमान,
नाडीते नाडीते जले ?

इस गुप्त स्थल पर रहने वाला अन्तर्यामी मानो अपनी सर्जनशक्ति से कवि की ही नित्य नूतन सृष्टि करता है। इस सृष्टि-क्रिया के अतिरिक्त इसका और कोई उद्देश्य नहीं है, यह स्वयं ही सार्थक है। इसे न तो तत्व ही कह सकते हैं न अतत्त्व ही। न इसे अर्थ या अनर्थ ही कह सकते हैं न सत्य या मिथ्या ही। यह समस्त मापदण्ड तभी व्यवहार में लाया जाता है जबकि इससे पृथक् कोई आदर्श होता। वस्तुतः यह स्वयं ही इतना परिपूर्ण है कि इसे अलग-अलग कुछ बातें कहकर नहीं समझाया जा सकता। वह स्वयं ही आदर्श है। इसके अतिरिक्त जीवन तथा सृष्टि में अन्य कोई वस्तु परिपूर्ण नहीं है। अतः इस सम्बन्ध में किसी बाहरी आदर्श का आरोप नहीं किया जा सकता :

हासिमाखा तव आनत दृष्टि,
आमारे करिछे नूतन सृष्टि,
अंगे अंगे अमृतवृष्टि
वरपि करुणा भरे।
नाहिक अर्थ, नाहिक तत्व,
नाहिक मिथ्या, नाहिक सत्य,
अपनार माके आपनि मत्त,
देखिया हासिबे बृम्हि ?

इसको प्राप्त कर भी सकते हैं और नहीं भी । यही कारण है कि नित्य-मिलन में भी नित्य-विरह जाग्रत रहता है । जब हम सौन्दर्य के भिन्न-भिन्न उपादान रूप, रस, गंध, रसार्थ आदि का प्रत्यक्ष करने हैं तो हमारा हृदय चंचल हो उठता है और रचनाशील चित्त भी क्रियाशील हो जाता है । वह उपचेतन के विभिन्न सक्रिय अनुभावा को एकत्र करता है । इन भिन्न रूपात्मक अनुभवों को जब उद्घोषन हमारे उपचेतन से व्यक्त करने लगते हैं तो यह शनैः शनैः और अधिक तीव्र होकर हममें एक प्रकार की पीड़ा या अनुभूति जगाते हैं जो उस समय तक बनी रहती है जब तक कि हम उसे बाहर व्यक्त नहीं कर देते । इसे कवि या कलाकार की रचनात्मक प्रेरणा कहने हैं । उसके भाव एवं विचार उद्बलित होकर चित्त में एक विशेष विकलता या अव्यवस्था उत्पन्न कर देते हैं । उसे एक विचित्र अभाव-या अनुभव होने लगता है और दूसरी ओर अभिव्यक्ति जनित सन्तोष भी रहता है । अतः कलाकार की रचना को अभाव की सृष्टि कह सकते हैं । वह एक महत्वपूर्ण क्रिया है जिसके द्वारा कवि का व्यक्तित्व अभिव्यक्त होने के लिए विकल हो उठता है । समुद्र की फेनिल लहरियों की भौंति प्राप्ति में ही असीम अप्राप्ति भा निहित रहती है । यह अभाव अपनी समस्त पीड़ा को जाग्रत के निकट व्यक्त कर देने है । एक विराट् दृच्छा, विराट् अन्वेषण या विराट् अनुसन्धान में सारा जीवन आन्धोलित हो उठता है :

नित्य मिलने नित्य विरह
जीवने जागाओ प्रिये ।
नव नव रूपे आंगों रूपमय
लुण्ठिया लह आमार हृदय
कादाओ आमार, आंगो निर्दय
चंचल प्रेम दिये ।

* * *
एसनई टुटिया मर्न पाथर
छुटिये आमार अश्रु निर्भर
जानिना खुंजिया कि महासागर
वहिया चलिब दूरे ।

* * *
एवारेर मत पुरिया परान
तीन वेदना करियाछि पान ,

शिशुरा तरल अग्नि समान
तुमि ढालितेछ बुझि ।
आवार गमनि वेदनार माझे
तांमार फिरिव म्वंजि ।

यद्यपि पण्डितराज जगन्नाथ ने स्वर 'अनुसन्धान' शब्द का कोई स्पष्ट अर्थ नहीं दिया तथापि पूर्वाक्त वाता के द्वारा उनके द्वारा कथित 'अनुसन्धानात्मा विशेष' का रहस्य समझ में आ सकता है !

'साधना' शीर्षक कविता में कवि पुनः कहता है कि मन में आभासित गान तथा प्रत्याशित लान-साधना को पूर्ण करते-करते ही उनका तार टूट गया । कवि स्ववर्हीन रह गया है । वह निजी चेष्टाओं द्वारा अपने प्राणों की आशा तथा अपने विनह को व्यक्त नहीं कर पाता । जिस प्रकार संगीतज्ञ वीणा को अपनी गोद में रखते हैं उसी प्रकार कवि का जाग्रत मन भी गोपन देवी के द्वारा ग्रहण कर लिया जाता है । ऐसा होने पर ही उनकी छिन्न-भिन्न वीणा अनगाये संगीत के माध्यम से मुखरित होकर उस गोपन-पुर वासिनी के कान में उनके मन के अनुरूप संगीत ढाल देती है । दार्ढ्य भावों को प्रकट करने के समय कलाकार के हृदय में एक द्विविधा उत्पन्न हो जाती है । अपने चेतन मन को दशा में वहाँ शब्द, लय, संगीत आदि के माध्यम से प्रसन्नता व्यक्त करना चाहता है । वह उन विचारों को व्यक्त करना चाहता है जो किसी अनुकूल वातावरण को पाकर उद्बुद्ध हो गये हैं । किन्तु प्रयत्न करने पर भी उसको सनी सौन्दर्यानुभूतियाँ व्यक्त नहीं हो पाती । उसके चेतन अगित्व के पीछे एक अन्य अगित्व भी रहता है । यही उसका अभिव्यक्ति का माध्यम खोजने में सहायक होता है । इसी आन्तरिक व्यक्तित्व को 'अन्तर्यामिनी देवी' कहा गया है । इस प्रकार जहाँ चेतन मन अलफल हो जाता है, वहाँ भी उसकी सृजनात्मक शक्ति या वृत्ति उपनेतन से उभरकर अभिव्यक्ति का साधन खोजने में हमारा सहायक बनती है और उस प्रकार अनगाये गानों को गाने का अवसर प्रदान करती है :

‘मने जे गानेर आङ्गित आभास
जे तान गाधित करेछिनु आश
सहिल ना सेई कठिन प्रयास ,
छिड़िल तार ।
स्ववर्हीन ताइ रथेछि दाढाने साराटिछार
आनियाछि गतिहीना

आमार प्राणेर एकटि यन्त्र बुकैर घन
छिन्नतन्त्री वीणा ।

* * *
तुमि यदि एरे लह कोले तुलि
तोमार श्रवणे उडिबे आकुलि
सकल अगीत संगीतगुति
हृदयामीता ।
छिल या आशाय फुटावे भाषाय
छिन्नतन्त्री वीणा ।

आन्तरिक वस्तु को हम केवल प्रपन्न कर-करके व्यक्त नहीं कर सकते ।
आन्तरिक रूप-प्रतीति एवं सन्मित्रता ही शिल्पी की प्राण-प्रेरणा है । जेसन प्राणों
की इस प्रेरणा के अनुरूप ही शिल्पी का कृतित्व प्रकट होता है । Browning
ने "Andrea Del Sarto" में कहा है :

I do what many dream of, all their lives
—Dream ' Strike to do and agonised to do
And fail in doing, .
Well less is more, duerlzen I am judged,
There burns the truer light of God in them,

* * *
Their works drop groundward, but themselves, I know
Reach many a time a heaven that is shut to me
Enter and take then place there sure enough,
Though they come back and tell the world
My works are nearer heaven but I am here. .

* * *
All is as God overrules,
Beside, uncounted come from the soul's self,
The rest avail not

ब्राउनिंग का अभिप्राय यह है कि यद्यपि अन्तःप्रेरणा ही मौल्य-पृष्ठ का
मूल उत्स है, तथापि इस मूल स्वत्स की प्रेरणा का अनुभव करते हुए भी सभी
व्यक्ति उसके अनुरूप ही भाव प्रकाशित नहीं कर सकते । किसी-किसी में यह
प्रेरणा अपेक्षाकृत अल्प मात्रा में होते हुए भी भावों के प्रस्फुटन में सहायक हो
पा०—६

जाती है और किसी में इसका अधिक-से-अधिक अनुभव होने पर भी भाव थोड़े-बहुत भी प्रकट नहीं हो पाते ।

जन-साधारण तो कृति के बाहरी रूप को देखकर ही उसकी निन्दा या प्रशंसा किया करते हैं, किन्तु इन दोनों रूपों में से किसका अधिक महत्त्व है, इस बात का निर्णय केवल अन्तर्यामी व्यक्तित्व के द्वारा ही किया जा सकता है । इस प्रकार इन्हीं आन्तरिक रूप के साक्षात्कार के द्वारा चित्रकार अथवा कवि वाद्यवस्तु को अंकित करने समय यदि अपनी गहन अनुभूति के आधार पर चित्र या शिल्प-रचना करता है तो वह चित्र या शिल्प वाद्य उपादानों, जैसे, रंग, मृत्तिका, आदि, का अतिक्रमण करके अलौकिक हो उठता है । बाह्यो उपादान उसके भाव का व्यक्त करने के लिए तुच्छ प्रतीत होते हैं । वह उनका सहारा अवश्य लेता है किन्तु अपने आन्तरिक भावों से समुज्जल करके अथवा अपनी अनुभूतियों से रंजित करके वह चित्र या शिल्प को एक अलौकिक, असाधारण रूप दे देता है । ब्राउनिंग ने 'Fia Lippo Lippi' में कहा है

How'er, you're my man, you have seen the world,
—The beauty and the wonder and the power,
The shapes of things, their colours, riches and shades,
Changes, surprises, — and God make it all !
—For what ? Do you feel thankful, ah or no
But why not do as well as say, — paint these
Just as they are, careless what comes of it ?
God's works—paint anyone and count it crime
To let a muth sleep — Do nt object His works
Are here already — Nature is complete.
Suppose you reproduce her (which you can't)
There is no advantage ! — You must beat her then
For don't you mark ? — We're made so that we love
First when we see the painted things we have passed
Perhaps a hundred times not tired to see,
and so they are better painted, better to us
Which is the same thing Art was given for that
God uses us to help each other soul,
Lending our minds out.

कवि के अनुभव के विश्लेषण अथवा नितान्त वैज्ञानिक आलोचना इन

दोनों के द्वारा हमें एक ही सत्य उपलब्ध होता है। कविवर रवीन्द्रनाथ का कथन है कि हमारी समस्त शिल्परचना में हमारे अन्तर में निवास करने वाली उसी अन्तर्यामिनी देवी को ही लीला चला करती है। गोपन अन्तःप्रदेश में स्थित अन्तर्यामिनी की सचेतना आत्मप्रकाश की चेष्टा के फलस्वरूप ही रचना की जाती है।

पूर्वोक्त जाग्रत् मन या जाग्रत चित्त का विश्लेषण करने पर दो प्रकार का ज्ञान दीख पड़ता है। एक है प्रात्यक्षिक रूपात्मक, जिसका सम्बन्ध रूप, रस, गन्ध तथा स्पर्श से है और दूसरा है अन्वीक्षामूलक (लॉजिकल)। अन्वीक्षामूलक वृत्ति के द्वारा ही हम प्रत्यक्ष अथवा स्मरण द्वारा ग्रहण किये गये रूप, रस आदि ऐन्द्रियक बोध अथवा उसकी स्मृति को विशेष-विशेष सम्बन्धों से युक्त अथवा वियुक्त करके देखते हैं। अनेक ऐन्द्रिय-बोधों को एक साथ ग्रहण करके मन के सम्मुख उपस्थित करना भी इसी वृत्ति का काम है। उदाहरणतः, जब हम कहते हैं कि 'अमुक फूल लाल है' अथवा, 'दूध सफेद है' तब उन-उन वस्तुओं के अनेकानेक पृथक्-पृथक् गुणों की स्वतन्त्रता का विनाश करके केवल समवेत भाव से हमारे सम्मुख एक वस्तु विशेष, फूल या दूध मात्र ही उपस्थित होती है, उसके अलग-अलग गुण नहीं होते। इस प्रकार के वस्तुभाव को ही बौद्ध प्रज्ञप्तिस्तु कहते हैं। मन का यह एक विशेष धर्म ज्ञान पड़ता है कि धर्म-धर्मा, गुण गुणी अथवा सम्बन्ध-सम्बन्धी इस प्रकार के सम्बन्ध-भाव के अतिरिक्त उसका व्यापार ही नहीं चल सकता। मनोवृत्ति के सिद्धान्त के अनुसार जागतिक पदार्थ गुण-गुणी, धर्म-धर्मी अथवा सम्बन्ध-सम्बन्धी भाव से ही प्रतीत होते हैं। फूल या दूध का वस्तुरूप में मन में धारण करके उसके साथ लाल अथवा सफेद गुण को संयुक्त कर देने पर वाक्य अथवा प्रतिज्ञा की निष्पत्ति होती है। जैसे, कहा जायगा 'फूल लाल है' अथवा 'दूध सफेद है'। इस अन्वीक्षावृत्ति के द्वारा हम केवल वस्तु और गुण धर्मी और धर्म तथा सम्बन्धी और सम्बन्ध का संयोग-वियोग ही नहीं कर सकते वरन् इस संयोग-वियोग के परिणामस्वरूप संगठित वाक्यों को परस्पर विविध सम्बन्धों से युक्त करके नवीन सम्बन्ध-प्रणाली के रूप में नवीन वाक्यों की रचना कर सकते हैं। इसके परिणामस्वरूप 'जिम स्थान पर धूम है, वहाँ वहि है' वाक्य के द्वारा 'पर्वत पर धूम है' अतः 'वहाँ वहि है' इस प्रकार की सिद्धि हो जाती है। अन्वीक्षावृत्ति ही ऐन्द्रिय प्रत्यक्ष ज्ञान के उपादानों और स्मृति के सहयोग से वाक्य संगठित करती है। प्रत्यक्ष और अन्वीक्षा इन दो वृत्तियों के द्वारा हमारी जाग्रत् मनोवृत्ति का कार्य सम्पन्न होता है। अन्वीक्षावृत्ति का स्वभाव

है कि वह एक ही क्षण में बहुविध गुणों या द्रव्यों को एक साथ अन्वित नहीं कर पाती ।

प्रत्यक्ष के द्वारा एक ही क्षण में अनेक की वारणा हो जाती है । हमारे सामने जो नारियल का वृक्ष दिखाई देता है, आँख खोलने के साथ ही उसके पत्त आदि भी चक्षुरिन्द्रिय को प्रत्यक्ष दीख पड़ते हैं । अनेक वस्तुओं के इस युगपत् प्रत्यक्ष के समय पौर्वापर्य तथा क्षणभेद का प्रमाण देना कठिन जान पड़ता है । निश्चय ही प्रत्यक्ष-ज्ञान के समय तो हमें उभ पौर्वापर्य अथवा कालभेद का ज्ञान नहीं होता । आधुनिक गेन्याल्ड साइकालोजी के विद्वान् अनेक प्रमाणों के द्वारा यही सिद्ध करने की चेष्टा कर रहे हैं कि चाक्षुष-प्रत्यक्ष के समय हमारे मस्तिष्क में एक बार में केवल एक ही सूक्ष्म नाड़ी केन्द्र नहीं अपितु एक साथ अल्पाधिक परिमाण में अनेक स्थलों पर फैले हुए नाड़ी-केन्द्र उत्तेजित हो उठते हैं । परिणाम यह होता है कि चाक्षुष-प्रत्यक्ष के समय एक साथ अल्पाधिक परिमाण में हमें अनेक स्थान स्पष्टतः प्रत्यक्ष हो जाते हैं । हमारी चक्षुरिन्द्रिय की गठनप्रणाली भी ऐसी है कि यद्यपि रेटिना में फोविया सेंट्रलिस नामक केन्द्र पर पड़ने वाली छवि सर्वापेक्षा अधिक स्पष्ट होती है तथापि समग्र रेटिना के ऊपर ही एक विस्तृत छवि पड़ती है । अतः चाक्षुष-प्रत्यक्ष की रीति यह है कि अनेक स्थानों की अस्पष्ट प्रतिभास छवि के संयोग के सहारे उनी अस्पष्ट प्रतिभास छवि का एक अश स्पष्ट प्रतिभासित होता हुआ प्रत्यक्ष हो उठता है । उदाहरणतः, दीपक के प्रकाश में दीखने वाली वस्तु की छाया में एक गहन कालिमामय अश विद्यमान रहता है । हम उस काले अश से जितना ही दूर जाते हैं, उतना ही उस कालिमा का गाढ़ता क्षीण-से-क्षीणतर होती जाती है और अन्त में वह अगशिष्ट छाया भी अस्तित्व में आता है । गहन कालिमामय अश को ही हम छाया कहते हैं और क्षीण छायाश को उपच्छाया । उपच्छाया का अवलम्बन करके ही छाया प्रसङ्गित होती है । किसी भी वस्तु को देखते समय उसका कुछ अश अव्यक्त स्पष्ट और कुछ अस्पष्ट रहता है । छाया और उपच्छाया के आधार पर ही हम इन दोनों को दृष्ट आश उपदृष्ट भी कह सकते हैं । दृष्ट अथवा सुदृष्ट अश केवल एक बिन्दु नहीं होता, अपितु वह एक स्थानममवेत रूप होता है । चाक्षुष-प्रत्यक्ष के समय विस्तृत स्थान समवेत उपदृष्ट का अवलम्बन लेकर तदपेक्षा स्वल्पायतन स्थानममवेत रूपसमवाय सुदृष्ट रूप में दिखाई देता है । सभी इन्द्रिय-प्रत्यक्षा की प्रणाली एक समान है, किन्तु उसके सम्बन्ध में इस स्थल पर विचार करना हमारा उद्देश्य नहीं है । इस समय हमारा उद्देश्य केवल इतना सिद्ध करना है कि अन्वीक्षा द्वारा एक साथ वस्तु

का उस रूप में ग्रहण नहीं होता, जिस प्रकार प्रत्यक्ष के द्वारा होता है। हम किसी फूल को देखने समय उसकी सफेदी के साथ-साथ उसके विलक्षण श्वेतत्व, उसके आकार तथा उसकी विचित्र रचना-प्रणाली को भी देखते हैं, किन्तु प्रति-क्षण इन पृथक्-पृथक् दिखाई देने वाले अंशों का क्रम निर्धारित नहीं किया जा सकता। इन सब को एक साथ देखकर केवल इतना ही बताया जा सकता है कि हमने एक पुष्प देखा है। यद्यपि चाक्षुष-प्रत्यक्ष के समय विशेष का अवलम्बन किया जाता है, किन्तु वह विशेष का क्रम भी परस्पर इस प्रकार विलीन हो जाता है कि उन विशेष धर्मों को आच्छादित करके पुष्प-रूप एक स्वतन्त्र विशेष प्रकट हो जाता है।

अन्वीक्षा मात्र से सामान्य-बोध होता है। यह मानान्यबोध भी विशेष के बिना नहीं हो सकता। यथा, बहुत-सी सफेद वस्तुएँ देखे बिना सफेद की सामान्य परिगण नहीं हो सकती। यह कहना उचित न होगा कि विशेषावलम्बी सामान्यता में विशेष का विशेषत्व लुप्त नहीं हो जाता। यह पूछा जा सकता है कि विशेष का विशेषत्व वर्जित कर देने पर फिर अवशेष ही क्या रह जायगा? वस्तुतः, सच बात यह है कि कुछ विशेषों का परस्पर वर्जन होने पर ही एक विशेष की स्थापना हो पाती है। इसी प्रकार अनेक विशेषों में अन्तर्हित स्वरूप-विशेष को अन्वीक्षा द्वारा प्रकट करते हुए विशेषों के स्वगत वैशिष्ट्य की उपेक्षा कर दी जाती है। इतना ही नहीं अपितु अन्वीक्षा का सहारा लिये बिना प्रत्यक्ष के द्वारा ग्रहीत विशेष के विविध सम्बन्धों और विविध पदार्थों के संघटन की प्रतीति भी संभव नहीं है। फूल को देखकर उसका पूर्ण ज्ञान प्राप्त करने के लिए हम कहते हैं “फूल सफेद है, उसकी पंखुडियाँ परस्पर बिच्छिन्न रहकर डण्डल में भिजी हुई हैं” पंखुडियाँ अद्वन्द्वीय हैं, वह अलग-अलग रहने हुए भी श्रेणीबद्ध हैं या फूल में पीत-रक्त किजल्क रहता है आदि। इस प्रकार का समस्त विचार विकासमूलक है और अन्वीक्षावृत्ति के अंतर्गत आता है। प्रत्यक्ष और अन्वीक्षा का परस्पर सापेक्ष सम्बन्ध है। प्रत्यक्ष के उपादानों के बिना अन्वीक्षा सम्भव नहीं है और अन्वीक्षा का प्रयोग किन्तु बिना प्रत्यक्ष रूप से ग्रहण को जानेवाली वस्तु के नाना प्रकार के अपेक्षित उपादान रूप पदार्थों और सम्बन्ध-परम्परा का बोध नहीं होता। प्रत्यक्ष केवल स्वरूपभूत किसी विशेष वस्तु का बोध उत्पन्न करके शान्त हो जाता है किन्तु अन्वीक्षा के द्वारा हम उसी विशेष के उन घटकीभूत उपादानों का विश्लेषण करते हैं और अन्वीक्षिक प्रणाली से नाना सम्बन्ध-जालों के बीच से उन उपादानों को ग्रहण करते हैं। अतएव प्रत्यक्ष के द्वारा जो कुछ ग्रहण किया जाता है वह और उसके अवलम्बन

से उत्पन्न तथा नाना सम्बन्धों के माध्यम से उसे प्रकाशित करने के लिए यन्त्रवान् होने पर भी अन्वीक्षा द्वारा जो कुछ ग्रहण होता है वह प्रत्यक्ष से स्वतन्त्र होता है। प्रत्यक्ष को अवलम्बन करके अन्वीक्षा एक नूतन सत्य को उद्भासित करती है। अन्वीक्षा तथा प्रत्यक्ष के सम्मिश्रित रूप से उत्पन्न प्रत्यक्ष का स्वरूप निश्चय ही अन्वीक्षाहीन प्रत्यक्ष से भिन्न होता है। उदाहरणतः, यदि हम फूल के नाना रूपों का विश्लेषण करके उसके नाना प्रकार के सम्बन्धों का विचार करते हुए उसे दुबारा देखें तो पहले वाले अन्वीक्षाप्राप्त रूप से वह रूप भिन्न प्रतीत होगा। इस प्रकार पूर्वप्रत्यक्षीकृत वस्तु का एक नवीन प्रत्यक्ष घटित होता है।

प्रत्यक्ष तथा अन्वीक्षा दोनों ही अपने संचार के लिए पूर्वग्रहीत स्मृति और संस्कार की अपेक्षा रखते हैं। इन पूर्वग्रहीत स्मृति अथवा संस्कारों के सम्बन्ध में यह नहीं बताया जा सकता कि यह कहाँ रहते हैं, कैसे रहते हैं, कैसे आते हैं, क्यों इनके प्रकट होने में कभी विलम्ब हो जाता है और क्यों वह कभी शीघ्र ही प्रकट हो जाते हैं। स्मृति तथा संस्कार के रूप में ग्रहीत समस्त प्राचीन सग्रहीत ज्ञान वर्तमान के लिए उपयोगी सिद्ध होता है। स्मृति तथा संस्कार ही मिलकर हमारी पृथक् व्यक्ति-सत्ता को रूप देते हैं। यही दोनों हम लोगों के जीवन में विशेष रूप से कुछ विशिष्ट व्यापारों के अनुवर्त्तों बन जाते हैं। यही स्मृतियाँ तथा संस्कार विशेष रूप से व्यवस्थित तथा संगठित होकर हमारे व्यक्तित्व का निर्माण करते हैं। इनके अतिरिक्त किसी अन्य सत्ता का प्रमाण देना कठिन ही है। यदि उसका कोई प्रमाण हो सकता है तो वह वेद या शास्त्र ही हो सकते हैं, जिनमें आत्मा की धारणा पाई जाती है। इस स्मृति तथा संस्कार-समूह की सामान्यतः बुद्धि के साथ बहुत कुछ समानता बताई जा सकती है। इसी समूह या पिंड में हमारे प्राचीन जीवन का समस्त ज्ञान, उसको समस्त इच्छाएँ एवं समस्त सुख-दुःखादि स्पष्ट या अस्पष्ट-परिवर्तित या संस्कृत रूप में वर्तमान रहते हैं। इसी समूह के पारस्परिक सम्बंधों के द्वारा हमारे व्यक्तिगत जीवन के समस्त चरित्र, प्रवृत्ति और रस आदि का नियंत्रण होता है। प्रत्यक्ष तथा अन्वीक्षा से हम विशेषतः ज्ञान को ही ग्रहण करते हैं, किन्तु ज्ञान ही व्यक्तित्व का एकमात्र उपकरण नहीं कहा जा सकता। ज्ञान के समान ही व्यक्तित्व में नाना प्रकार के हर्ष-दुःखादि संवेग आत-प्रात रहते हैं तथा नाना प्रकार की इच्छाओं की प्रेरणा रहती है। व्यक्तित्व में स्मृति तथा संस्कार के समान ही भाव-संवेगों और इच्छा का योग भी रहता है। इसी विविध-रूपी समष्टि से ही जीवन के साथ-साथ व्यक्तित्व पुष्ट होता है।

व्यक्तित्व के निर्माण में अनेक व्यष्टि-रूप वैयक्तिक अंग-प्रत्यंगों की कल्पना

की जा सकती है। हमारा मत है कि प्रकृतिसत्ता के द्वाग परस्पर सापेक्ष भाव से सम्मिलित रहने पर भी यदि किसी समाष्टि की स्वतन्त्र सत्ता दिखाई देती है तो उसे स्वतंत्र सत्ता के रूप में अवश्य स्वीकार किया जा सकता है। इन कारण मूल व्यक्तित्व के साथ अन्वित जीव-शक्ति अथवा बौद्ध-शक्ति आदि विभिन्न प्रकार की शक्तियों को अस्वीकार करने में भी कोई आपत्ति नहीं है। स्वतंत्र सत्ता का तात्पर्य अन्य निरपेक्ष सत्ता नहीं होता। उसका अभिप्राय केवल इतना है कि केवल उससे भी अनेक व्यापारों की व्याख्या हो सकती है। दृष्टान्तस्वरूप कहा जा सकता है कि जिसका हमारे दैहिक प्रयोजन से निरंतर सम्बन्ध होता है उसे हम जैवपुरुष (बॉयो-लाजिकल फर्मनॉलिटी) कहते हैं। दैहिक प्रयोजन से सम्बन्ध मानने के कारण दैहिक आकांक्षा को परिपूर्ण करने की चेष्टा और परिपूर्तिजनित आनन्द आदि सभी जैवपुरुष की श्रेणी में आ जाते हैं। यद्यपि इसी आधार पर जैवपुरुष को स्वतंत्र पुरुष कहा जाता है, तथापि स्वतंत्र होकर भी इस जैवपुरुष का बौद्धपुरुष के साथ अन्वित वनिष्ट सम्बन्ध बना रहता है। बौद्धपुरुष के साथ सयुक्त न रहने से जैवपुरुष के अनेक कार्य सम्पन्न नहीं हो सकते। बौद्धपुरुष का व्यापार भी जैवपुरुष के व्यापार के अभाव में नहीं चल सकता। स्वतंत्र होने के साथ ही यह पुरुष-द्वय परस्पर सापेक्षभाव से अन्वित भी रहते हैं। बहुधा एक में दूसरे का व्यापार अन्तर्विलीन हुआ रहता है। बौद्धपुरुष से हमारा अभिप्राय उस वृत्ति-समवाय की ओर संकेत करना है जो अनेक सामंजस्य के द्वारा प्रेरित होकर अन्वीक्षा-व्यापार में प्रकट होती रहती है। इसे अंग्रेजी में लॉजिकल फर्मनॉलिटी कहते हैं। इस प्रकार यह कहा जा सकता है कि हमारे मन में अनेक वृत्तियाँ होती हैं। इन समस्त मानस-वृत्तियों का प्रायः प्रयोजन के अनुसार सामंजस्य व्रतित होता रहता है। यदि हम सामंजस्य उपस्थित करनेवाली इन मानसवृत्तियों पर ध्यान दें तो इनकी विशिष्टता के आधार पर इन्हें सापेक्ष-स्वतन्त्र पुरुष भी कह सकते हैं। स्वतन्त्र के साथ-साथ सापेक्ष कहने का अभिप्राय यह है कि कभी इनका आवश्यकतानुसार परस्पर सापेक्ष स्थिति में सामंजस्य उपस्थित होता है और कभी यह वृत्तियाँ पृथक् अस्तित्व धारण कर लेती हैं। यहाँ तक कि कभी-कभी इनमें परस्पर संघर्ष भी उपस्थित हो जाता है। इन्हीं मानस-वृत्तियों के द्वारा हमारे व्यक्तित्व को परिपूर्णता प्राप्त होती है। इन्हीं के बीच हमारी जीवन-यात्रा चला करती है।

जब हम किसी वृत्ति का अव्याहृत प्रयोग कर पाते हैं अथवा उनके द्वारा जब हमें आत्मोन्नति या आत्मस्थिति की प्राप्ति के कारण हमारे मन में आनन्द उत्पन्न होता है तब हम उस आनन्द को ही सुख कहते हैं। जैव-पुरुष की आकांक्षा जैव-

जातीय मात्र होती है, उसका मात्र देह में सम्बन्ध रहता है। देह की वृत्ति पशु-साधारण होती है, अर्थात् उसका सम्बन्ध आहार, निद्रा, भय आदि से ही होता है। उन समस्त व्यापारों के द्वारा होनेवाले उपचय अथवा तृप्ति की प्राप्ति की ओर ही यह देह प्रवृत्त होती है। यह भी दखा गया है कि जैव या देहवृत्ति के अव्याहत संचार तथा उस वृत्ति के कारण जैवपुरुष की साथकता तो सिद्ध होनी ही है साथ ही उसमें आनन्द भी मिलता रहता है। प्रत्येक जैववृत्ति के व्यवहार के द्वारा जैव-पुरुष को अपनी स्वतन्त्रता का अनुभव होता रहता है। अपने उपचय के रूप में अपनी इष्टि अथवा पुष्टि के फलस्वरूप ही उसे सर्वान रूप में आत्मपरिचय प्राप्त होता रहता है। अर्थात् जितना ही वह बढ़ता है उतना ही उसकी मत्ता का अनुभव होता रहता है। यही आत्मपरिचय ही उसके सुख का कारण है। आत्मपरिचय की विपरीत दशा का नाम ही दुःख है। हमारे अन्तर में निहित किसी भी अन्य पुरुष—शक्ति—द्वारा जैववृत्ति के नियन्त्रित होने पर अथवा किसी बाह्य कारण से व्याहत होते ही दुःख उत्पन्न हो जाता है। तात्पर्य यह है कि आत्म सधम अथवा इच्छाविधान से दुःख उत्पन्न होता है। इस प्रकार समस्त पुरुषों के व्यवहार के साथ ही सुख तथा दुःख भी जुड़ा रहता है। अपनी वृत्ति के अव्याहत प्रयोग के द्वारा ही प्रत्येक पुरुष की आत्मपुष्टि अथवा उसका आत्मपरिचय सिद्ध होता है। इस आत्मपरिचय का परिणाम ही आनन्द है। किसी पुरुष के आत्मपरिचय से अभिप्राय उसके (सेल्फ रियलाइजेशन) से है। अपने स्वरूप का विस्तार अथवा पूर्व में अनचीन्हे अपने स्वरूप को भी चीन्हे लेने का नाम है आत्मपरिचय (सेल्फ रियलाइजेशन)। वह चेतन और अचेतन दोनों दशाओं में सम्भव है। उदाहरण के लिए, हमारे शरीर में प्रतिदिन जिस प्रोटीन की क्षति होती है वह खाद्य-पदार्थों में विभिन्न रूपों में लुप्त रहता है। भोजन के रूप में हमारी पाक-स्थली में खाद्य-पदार्थ के पच जाने पर यह प्रोटीन धातु रक्त के साथ मिश्रित हो जाती है। इसी से शरीर के जीव-कोष मज्जीव बनते हैं और उपचित होते हैं। उस प्रकार जैववृत्ति के द्वारा यह बाहरी प्रोटीन हमारी अन्तस्थ धातु के रूप में परिवर्तित हो जाती है। इस प्रकार के आत्मपरिचय को हम मूढ़ आत्मपरिचय कह सकते हैं। आनन्द इसी का परिणाम है। इस प्रकार यहाँ 'परिचय' शब्द का तत्त्वज्ञानिक प्रयोग हुआ है। परिचय है क्या? अपने पूर्वज्ञान तथा वर्तमान ज्ञान के एकत्र के द्वारा हम जितना ही किसी को पहचानते हैं उतना ही हमारी ज्ञानवृत्ति को आत्मलाभ होता है। इस आत्मलाभ को ही परिचय कहते हैं। पहले ही कहा जा चुका है कि ज्ञानवृत्ति के अव्याहत प्रयोग के द्वारा होने-

वाते आत्मलाभ अथवा आत्मनुष्ठि को ही परिचय करने है। समस्त प्राणिजगत् की क्रमोन्नति तथा उसका विकास इसी आत्मनुष्ठि या आत्मविकास की चेष्टा का फल है। यही आत्मजीवन है। इस प्रकार सभी प्रकार का आनन्द केवल जीवन की स्थिति या व्याप्ति का ही आनन्द सिद्ध होता है। इसके विपरीत किसी वृत्ति के प्रसार में किसी विघ्न या व्याहति के उपस्थित हो जाने पर उसमें दुःख उत्पन्न होता है। किन्तु जब यह वृत्ति या व्यापार पुनः उस व्याहति का अनिर्करण करके वास्तविक स्वरूप प्राप्त कर लेता है, तब आत्मलाभ का आनन्द प्राप्त होता है। प्रायः अधिकांश आत्मलाभ के मार्ग में बाधाएँ उपस्थित होती रहती हैं। उस बाधा के अनिर्द्धम एवं व्याहति-समूह के अपनोदन द्वारा जीवनशक्ति की जो अजल धारा प्रवाहित होती है, उसी में सकलता का अधिकाधिक आनन्द प्राप्त होता है।

इस प्रकार यह सिद्ध किया जा सकता है कि हमारे अन्तर में स्थित प्रत्येक पुरुष का एक स्वतन्त्र क्षेत्र में स्वतन्त्र व्यापार चला करता है। उसी के अनुकूल विशेष-विशेष आकाशाग्रों का जन्म होता है। उन विशेष आकाशाग्रों के अनुरूप विशेष वृत्तिर्था होती हैं, जिनके अव्याहत प्रयोग अथवा उनकी परिवृत्ति के परिणामस्वरूप एक प्रकार का आत्मलाभ अथवा आत्मपरिचय घटित होता है। इसी आत्मलाभ से पुरुष-विशेष का भिन्न-भिन्न प्रकार का विशिष्ट आनन्द जन्म लेता है। इस सम्बन्ध में अधिक कहना यहाँ अनावश्यक जान पड़ता है। बन्तुतः हमारा उद्देश्य यहाँ उपचेतन के सम्बन्ध में विचार करना है। उपचेतन के रूप में स्थित अन्तःपुरुष का महारा लेकर ही अन्य पुरुष-समूह रूप धारण करते हैं। हमारे ज्ञान, सुख-दुःखादि की अनुभूति अथवा इच्छा या वृत्ति के रूप में शक्ति-व्यापारों का अधिक अथ विभिन्न पुरुषों के स्वतन्त्र व्यापार के द्वारा घटित होता रहता है। तब भी उपचेतन में ऐसा विभिन्नजातीय ज्ञान अथवा अनुभूतियों संचित रहता है, जिनका इन पुरुषों द्वारा उपयोग नहीं हो पाता। विभिन्नता में एकता के अनेक उदाहरण दिये जा सकते हैं, जैसे, एक रंग का दूसरी रंग के साथ सामंजस्य हो जाना है, दोनों मिल जाती हैं। एक रंग अन्य विभिन्न रंगों में कहीं-कहीं मिल जाता है। एक अवयव अन्य अवयवों के साथ विभिन्न रूपों में मिलकर नाना तरंगुल्लम तथा लता आदि के रूप में आत्मप्रकाश फैलाता है। इसी प्रकार पत्नी की चढ़क का नाना भाँति की स्वरलहरियाँ विशिष्ट तान के साथ मिल जाती हैं। प्रयोजन-निरपेक्ष स्थिति में हमें निरन्तर इस बात का ज्ञान होता रहता है। उनका जितना अंश हमारे किन्हीं पुरुषों के उपयोग में नहीं आता, वह अवशिष्ट अंश उपेक्षित रह जाने पर भी उस निष्प्रयोजन स्वभाववाले उपचेतन

में विद्यमान रह जाता है । जब हमें कोई व्यक्ति क्रोधपूर्वक मारता है तो हम अपनी जैवपुरुषीय वृत्ति के कारण या तो उसपर आक्रमण करते हैं या भाग खड़े होते हैं । उसका क्रोध हममें भी क्रोध उत्पन्न करता है । इस क्रोध के समय हमारे अन्तःकरण में जो अनेक प्रकार के भाव उठा करते हैं अथवा उस हृदयगत विकार के अनुकूल जो समस्त मुख, चक्षु आदि के आगिक विकार दिखाई देते हैं वह जैववृत्ति के प्रवाह में नाना प्रयोजनों के अन्तर्भुक्त होकर भय, क्रोध आदि व्यापारों से गौण बन जाते हैं और उसी समय लुप्त हो जाते हैं । फिर भी यह नहीं कहा जा सकता कि वह भाव कभी निष्प्रयोजन रूप में दिखाई ही नहीं देते । वस्तुतः वह हमारे अनजाने ही हमारे उपचेतन में वर्तमान रहते हैं । हम किसी स्त्री की कमनीयता के प्रति आकर्षित होते समय उस कमनीयता को निष्प्रयोजन नहीं समझते । इसके विपरीत अपने यौन-व्यापार में उसको किसी न किसी गौण रूप में ग्रहण कर लेते हैं । यौन-व्यापार के साथ अमम्बद्ध तथा निष्प्रयोजन होकर भी उस कमनीयता का स्वरूप हमारे उपचेतन को प्रभावित करता ही है । इस प्रकार दिन-प्रतिदिन प्रत्यक्ष होनेवाली नाना अनुभूतियों एवं नाना रूपवान् शब्दादि के उपयोग में जागतिक विषयसमूह की एक निष्प्रयोजन छाप हमारे उपचेतन में सदा अंकित रहती है । यह छाप केवल ज्ञानमूलक ही नहीं है अपितु अनेक कालों में होने वाली अनुभूतियाँ भी इसके साथ एक अनिर्वचनीय तथा अलौकिक रीति से मिली रहती हैं । इस प्रणाली से केवल प्रात्यक्षिक रूप, रस, गन्ध तथा शब्द आदि का ही अनुभव नहीं होता बल्कि अपनी अन्वीक्षावृत्ति के द्वारा हम जिन समस्त विभिन्न-जातीय सम्बन्धों और उनके प्रकाशक विभिन्न प्रकार के शब्द, सुर आदि का अनुभव करते हैं, उनकी अपने-अपने स्वरूप से स्वतन्त्र तथा विभिन्न प्रकार की विशिष्ट समयां की निष्प्रयोजन छाप हमारे उपचेतन में अंकित होती रहती है । इस प्रकार प्रयोजनविश्लिष्ट भाव से प्रत्यक्षमूलक एवं अन्वीक्षामूलक अनेक प्रकार के ज्ञान तथा सुख-दुःखादि की अनुभूति से हमारा उपचेतन का निर्माण होता है । उपचेतन की इस समष्ट्यात्मक स्थिति का कोई स्पष्ट रूप प्रकट न होने पर भी यह नडा कहा जा सकता कि उनके अन्तर्मिलन की कोई प्रणाली वस्तुतः नहीं होती । निश्चय ही इतना तो कहा ही जा सकता है कि एक ओर तो यह प्रणाली अन्वीक्षामूलक स्थिति से भिन्न प्रकार की है दूसरी ओर निरपेक्ष अखण्ड-वस्तु-प्रत्यक्ष से भी भिन्न होती है । उपचेतन में अंकित होने के समय यह अनुभूतियाँ आदि अनेक पुरुषों की विविध प्रकार की स्फुट अनुभूति से निष्प्रयोजन रूप में ग्रहण की जाती हैं । ऐसे अवसर पर जिस प्रकार यह सब

वस्तु के रूप में ग्रहण की जाती हैं उसी प्रकार भाव, भाषा तथा स्वरसंगति के सामंजस्य के रूप में अथवा विचित्र वर्ण-विन्यास के रूप में एकत्र हो जाती है। विभिन्न पुरुषों के द्वारा गृहीत नाना उपादान-संभार ही जब प्रयोजन-विशेष से अलग रह जाते हैं और फिर एकत्र उपचित होते हैं तो इन्हीं से उपचेतन की सृष्टि होती है। इस प्रकार समष्टिभूत उपादान के अन्तर्गत सब पुरुषों के अनुभवों का ऐसा सन्निवेश होता है कि उनके किसी एक अंश के स्फुरित होने पर भी उसका पूर्ण व्यक्तित्व के अनुभव के साथ प्रकट होनेवाला सामंजस्य अभ्याहत रह जाता है। जब किसी वाक्य रूप आदि की निष्प्रयोजन उत्तेजना के कारण उपचेतन का कोई अंश उत्तेजित हो जाता है तब उस उत्तेजक रूपादि के साथ उस स्वगत विशेष अंश के उपलब्धित सादृश्य या सामंजस्य के कारण उपचेतन का वह अंश वाक्य रूपादि विशेष में अपने स्वरूप का परिचय प्राप्त करता है। उसके फलस्वरूप होनेवाले आत्मलाभ से ही आनन्द उद्भासित होता है। यही सौन्दर्यबोध का आनन्द कहलाता है। सौन्दर्यमात्र में उपचेतन की समष्टि के साथ-साथ किसी सृष्टिप्रभूत अथवा स्वाभाविक फलस्थित किसी वस्तु का परिचय प्राप्त होता है। आनन्द उसी परिचयमात्र का फल होता है। यही कारण है कि सौन्दर्य मात्र के साथ आनन्द सम्मिलित रहता है। वस्तुतः सौन्दर्य स्वयं आनन्द नहीं है। पण्डितराज जगन्नाथ का कथन है कि 'अनुसन्धानात्मा भावना-विशेष ही सौन्दर्य होता है।' 'अनुसन्धान' शब्द का अर्थ केवल गवेषणा नहीं है, अर्थात् सुन्दर वस्तु के साथ हमारे सम्बन्ध-स्थापन का नाम है अनुसन्धान। यही वास्तविक परिचय है। सुन्दर वस्तु के साथ दृढ़ आत्मपरिचय ही आनन्द का कारण होता है।

इस समष्ट्यात्मक उपचेतन में अनेक प्रकार की रेखाओं, अवयव तथा वर्ण आदि के सश्लेष-प्रश्लेष अथवा अनेक प्रकार की विचारधाराओं के सुख-दुःखादि भावबोध का सम्मिलित सम्स्कार या उसकी छाप पड़ी जाती है। यह एकान्ततः देश, काल आदि से सम्बन्धहीन होता है तथा विशिष्टता भी इसमें स्थान नहीं पाती। अभिप्राय यह कि हमें यह अमुक स्थान पर, अमुक काल में अथवा अमुक रूप में ज्ञान हुआ इस प्रकार की स्मृति वहाँ नहीं बनी रहती। सम्स्कार के रूप में यह उपचेतन के आत्मस्वरूप और आत्मधारणा की एक ऐसी स्थिति है जहाँ तक स्मृति की पहुँच नहीं हो पाती। स्मृति मात्र विशेष उद्बोधक कारण व्यापारों से उत्पन्न विशेष से ही जन्म लेती है। अतएव जिस स्थान पर स्मृति रहती है उसी स्थान पर देश, काल आदि का बोध भी हुआ करता है। विशेष उद्बोधक कारणों

से यह स्मृति किसी अन्य विशेष अथवा परम्परा विशेष की चिन्तनभूमि में उपस्थित हो जाती है। किन्तु उपचेतन विषय-निरपेक्ष केवल संस्कारमय पुरुष होता है। अपने समस्त जीवन में हम जिस समस्त रूप-समवाय अथवा उसकी सम्बन्ध-परम्परा की जानकारी करते हैं या समस्त संस्थान अथवा संस्थानसमवाय की सम्बन्ध-परम्परा का दर्शन करते हैं अथवा इसी प्रकार नाना प्रकार के प्रवृत्त या विचारगत विषयों के साक्षात् अनुभव से जो कुछ जानते हैं, उसके साथ भावमय मुख-दुःखमय, हर्षोद्वेगमय, शृङ्गार-करुणा-वीर्यमय-अदभुतमय जो समस्त रस संगम मन को आप्नुत करता है, वह अपने विशेष-विशेष स्थान, काल तथा पात्र और वेषों में उस विशिष्ट स्थानकालपात्रीभाव का अतिक्रमण करके जब विशेष प्रकार से हमारे अन्तर में एक म्हाया केन्द्र में निर्विशेष रूप से स्थित होता है, तभी वह हमारे उपचेतन में स्वीकार किया जाता है।

उपचेतन में अन्तर्भूत यह सामान्यबोध अन्वीक्षावृत्ति के सामान्यबोध से सम्पूर्णतः भिन्न प्रकार का है। 'वीरत्व प्रशसनीय है' कहने पर हम, 'वीरत्व' शब्द के द्वारा वीर साधारण के विशेष धर्म का एकत्र संगठित रूप में प्रकट करना चाहते हैं। वीरत्व क्या है? हम प्रश्न के उत्तर में कहा जाता है कि सभी वीरों में पाये जागेवाले साधारण धर्म का नाम ही वीरत्व है, किन्तु उस धर्म के सम्बन्ध में उस जातिवाचक शब्द के प्रयोग के समय हमें कोई साक्षात् अनुभव नहीं होता। यह नहीं कहा जा सकता कि किसी ने कभी भी वीरत्व, गोस्व या मनुष्यत्व का साक्षात् अनुभव किया है। इसका कारण केवल यही है कि वीरत्व धर्मवीर में निहित रहता है। वीर के अतिरिक्त वीरत्व की कल्पना करने समय हम अपनी अन्वीक्षावृत्ति की सुविधा के लिए सत्य रूप का नाश करके उसके स्थान पर असत्य रूप को सृष्टि करते हैं। हमारी विकल्पवृत्ति या अन्वीक्षावृत्ति के विकल्प व्यवहार के अतिरिक्त कदा और वैसा जाति के द्वारा प्रकट होनेवाला स्वरूप नहीं दिखाई पड़ता। धर्म तथा धर्मों के समवाय-सम्बन्ध की चर्चा करते हुए जब हम इन दोनों का भेद दिखाते हैं, तब केवल वागाडम्बर का ही प्रयोग करते हैं। उसमें सत्य नहीं रहता। अच्छेप्रभाव में सम्बद्ध दो पदार्थों के अयुतसिद्ध सम्बन्ध को ही समवाय सम्बन्ध कहेंगे। प्रश्न यह है कि यदि ये अच्छेप्रभाव हैं तो उनका छेदन किमने किया और छेदन हो जाने पर उनका सम्बन्ध स्थापित करने वाला कौन है? यदि हम अपनी विकल्पवृत्ति की सुगमता के लिए उस प्रकार का विच्छेद कार्य कर भी सकें तो भी उस अच्छेप्रभाव के पृथक्करण के द्वारा हमारे सामने जो पदार्थ उपस्थित होगा उसकी अन्वय पला सिद्ध नहीं की जा सकती। इसलिए

समवाय सम्बन्ध उस सम्बन्ध को घटित करने वाला उनका पूर्ववर्ती वियोग-व्यापार तथा समवाय के द्वारा निष्पन्न जाति पदार्थ की तात्त्विक सत्ता स्वीकार नहीं की जा सकती । विशिष्ट बुद्धिमूलक अनुमान असंगत होता है । जिन पदार्थों की कहीं भी पृथक् सत्ता नहीं दिखाई देती उनको पृथक् रूप में मानकर उनकी विशिष्टता का परिचय देना केवल विकल्पवृत्ति के द्वारा ही संभव हो सकता है । वह विकल्पवृत्ति के व्यापार के अनिरिक्त आग कुछ नहीं होता । कहीं भी पृथक् निद्र न होनेवाले पदार्थों ने भला कौन सम्बन्धात्मक विशिष्टता स्थापित करने का प्रयत्न करेगा ? वेदान्तिनों तथा बौद्धों ने एक दूसरे तर्क का आश्रय लेकर इस जाति और समवाय-सत्ता को अस्वीकार किया है । कोई नैयायिकों का प्रक्रिया के अनुसार जाति या जानित्व को मान सकता है । नैयायिक अनुवस्थामा से विचार भग करके पलायनवादी जन जाते हैं । किन्तु कैश्यट आदि की व्याकरण को आधार मानकर वे भी स्थान-विशेष पर जाति तथा जानित्व को मानने को प्रस्तुत है । हमें यहाँ इस सम्बन्ध में विशेष विचार नहीं करना है । हमारा अभिप्राय केवल यह है कि अन्वीक्षा या विकल्पवृत्ति के द्वारा वास्तव, वदत्व, गोत्व आदि समस्त जातिवाचक शब्दों का कोई साक्षात् तथा अनुभववेव अस्तित्व नहीं होता । स्थान, काल तथा पात्र एवं स्थान-काल-पात्रता का अधिकमण करके हमारे उपचेतन में स्थित विशेष रूप-संस्थान आदि विशेष स्थान, काल अथवा पात्र को लक्ष्य करके उत्पन्न नहीं होते, इस कारण उन्हें भी सामान्य कहना कठिन है । यह सामान्य अन्वीक्षा-सामान्य से सर्वथा भिन्न जाति का होता है । सौन्दर्यानुभूति वाला सामान्य अन्वीक्षा-व्यापार वाले सामान्य से भिन्न रूप वाला होता है । सौन्दर्य के प्रत्यक्ष के समय हम जो सामान्यात्मक संस्कार उपलब्ध करते हैं वह केवल विशिष्ट मूर्ति विषय के रूप-रंगादि से ही संबंध नहीं रखते बल्कि उनके द्वारा भिन्न रूप-रूपक उद्बुद्ध भावों से भी उनका सम्बन्ध होता है । इस प्रकार हमारे उपचेतन में हमारा एक समन्वित रूप भी बना रहता है जो विशिष्ट मूर्ति विषयों के योग से तथा भावों के सद्वार निर्मित होता है । इसे हम सामान्य, साधारण प्रभाव या संस्कार का मजा देते हैं । इसे सामान्य कहने का कारण यह है कि उस समय वस्तु की विशिष्टता का बोध नहीं होता । इस संस्कार को विशेष इसलिए कहना पड़ता है, क्योंकि उस अवस्था में भी हमारे भावों की विशिष्टता बनी रहती है और अनुभूति-काल की छाप भी हमारे सामने रहा करती है । स्थान, काल तथा पात्र आदि के न रहने के कारण इसे स्मृति भी नहीं कहा जाता । स्थान-काल-पात्र आदि से युक्त रहने पर ही संस्कार से स्मृति का जन्म होता है । वह संस्कार उपचेतन में विद्यमान

रहता है, किन्तु स्थान-काल-पात्र आदि से त्रियुक्त विशिष्ट संगठित संस्कार ही उपचेतन में अन्तर्भुक्त होकर सौन्दर्योपधायक होते हैं। इस सौन्दर्योपधायक सामान्य को न तो सामान्य कहना ही उचित है न विशेष कहना ही। इसीलिए इसे सामान्यविशेषात्मक कहा गया है। अंग्रेजी में इसी से मिलता-जुलता शब्द (क्राफ्ट यूनिवर्सल) प्रचलित है। यद्यपि इसके अन्य अनेक अर्थ हैं, तथापि इसी शब्द के सहारे ही उक्त अर्थ का भी यत्किंचित् भाव स्पष्ट किया जा सकता है।

किसी वस्तु को देखते समय पहले कभी उसके समान ही देखा अथवा अनुभव की गई वस्तु का अथवा स्वयं उपाय वस्तु का देश-काल-पात्र युक्त संस्कार उत्पन्न हो जाता है। इसके विपरीत देश-काल-पात्र-वर्जित रूप में उपचेतन में सौन्दर्योपधायक संस्कार के उद्बुद्ध होने पर इसे उसका जो परिचय मिलता है, वही उसके सौन्दर्य का अवच्छेदक-धर्म माना जाता है। यह पहले ही बताया जा चुका है कि व्यक्तित्व में सामान्यविशेषात्मक संस्कार निरन्तर बना रहता है। बाहरी अथवा आन्तरिक किसी भी कारण से जब वह संस्कार देश-काल-पात्र-वर्जित रूप में उत्पन्न होता है और उसके फलस्वरूप जब इस संस्कारभूमि में उद्बुद्ध संस्कार और उसके अनुरूप उद्बोधक सामग्री के ऐक्य अथवा सादृश्यानुभव से परिचय प्राप्त होता है, तब उस परिचय को सौन्दर्य कहा जाता है। चित की चेतनावस्था में होनेवाले स्मृतिमूलक परिचय तथा अन्वीक्षामूलक परिचय इन दोनों में भेद है। अन्वीक्षामूलक परिचय के अन्तर्गत किसी पदार्थ के सम्बन्ध में 'यह ऐसा है' 'इसका यह रूप है', 'इसको पहले देखा था', 'इस वस्तु को नहीं देखा था', अथवा 'इसे इस प्रकार देखा था' इत्यादि अनेक प्रकार का प्रकार-प्रकारी-सम्बन्धानुगत विशिष्ट बोधात्मक प्रत्यय उत्पन्न होता है। स्मृतिमूलक परिचय में यह विशिष्ट प्रत्यय नहीं होता। इसमें संस्कारभूमि में अन्वीक्षावृत्ति का किसी प्रकार का स्फुट बोध नहीं होता। यहाँ जागर-वृत्ति के समान किसी प्रकार का स्फुट प्रत्यय या स्फुट परिचय उत्पन्न नहीं होता। अतएव यहाँ उत्पन्न होनेवाला प्रत्यय लाजिकल न होकर प्रत्ययाभास मात्र होता है। वह स्फुट परिचय न होकर परिचयाभास मात्र रह जाता है। इस परिचयाभास में 'इदमिस्थं' अथवा 'यह इसी रूप का है' इस प्रकार की धारणा संभव नहीं है, अतएव उसे स्फुट परिचय नहीं कहा जा सकता। किन्तु सौन्दर्यबोध के साथ ही यह बोध भी उत्पन्न होता है कि 'असुख सुन्दर वस्तु मेरे मन के किसी निश्चित स्थान को किसी विजक्षण उपाय से आन्दोलित कर देती है'। सौन्दर्यसृष्टि के समय कवि या शिल्पी अपनी अन्तस्थ अस्फुट मूर्ति का

इस प्रकार अनुभव करता है, जैसे धूम से आच्छादित अग्नि का ईपत् अनुभव किया जाता है। यही कारण है कि सौन्दर्यसृष्टि के समय उस बोध को और भी अधिक अनुभव किया जाता है। वह अनुभव एक प्रकार के अंग-प्रत्यंगविहीन पिडीभूत अनुभव के समान है, किन्तु स्वगत व्यापार की प्रबलता से वह उस मायामूर्ति को उपयोगी भाषा, छन्द और शब्दविन्यास के रूप में जागरवृत्ति में उपस्थित करता है। इस मूर्ति के अंकित हाँते हो कवि आत्मालोचन करने हुए पुकार उठता है कि मैं जिम देवी को खोज रहा था और जो हमारे अन्तर्लोक में किचिन्मात्र ही उदभानित होती थी, वही बाह्य संसार में आकार धारण करके उपस्थित हो गई है। उस समय कवि बाह्य के रूप का आन्तरिक रूप के स्वरूप में समझ सकता है तथा आन्तर रूप को ही बाह्य रूप में प्रत्यक्ष मानकर सौन्दर्य-सृष्टि के आनन्द में आनन्दित हो उठता है।

अन्वोक्षावृत्ति (लॉजिकल फेकल्टी) के व्यापार के फलस्वरूप एक प्रकार का परिचय धारित होता है, वस्तु के सम्बन्ध में एक प्रकार की नवीन जातीय दृष्टि का उद्भेद होता है, जिसके द्वारा साधन या विज्ञान प्रतिष्ठित होता है। विज्ञान या दर्शनशास्त्र मात्र में हमारी इसी अन्वीक्षालब्ध दृष्टि का परिचय प्राप्त होता है। चर्चवस्तु में केवल रूप देखा जाता है, किन्तु अन्वीक्षादृष्टि से नाना निदान्त प्राप्त होते हैं। इन दोनों प्रकार की दृष्टियों से भिन्न एक तीसरे प्रकार के दृष्टि-अन्तर्विलास के द्वारा ही हम सौन्दर्य का निरीक्षण करते हैं। इस दृष्टि का आरंभ उपचयन में स्थित देश-काल पात्र-वर्जित पूर्वोक्त संस्कारों के उदबोधन से होता है। यही वह दृष्टि है जिसके द्वारा हम एक वस्तु को प्रयोजनविहीन भाव से उसके अखण्ड सन्धान, रखा या वर्ण-विन्यास की समग्रता में ग्रहण करके उसके साथ अपने अन्तर में उद्बुद्ध संस्कारों की एकता का एक मूढ़ या अचेतन परिचय प्राप्त करते हैं। इस दृष्टि में कोई विशेष सम्बन्ध या प्रकार-प्रकारीगत क्षिप्रता स्पष्टता प्राप्त नहीं होती। किमो वस्तु को मुन्दर कहने का कोई विशेष कारण निश्चित नहीं किया जा सकता। बहुत बार हम किसी वस्तु के सम्बन्ध में कहा करते हैं कि 'यह वस्तु कैसी मुन्दर है'। इस प्रकार का सौन्दर्यवाचक एक अखण्ड आनुभव मात्र ही कहला सकता है, तथापि यह नहीं कहा जा सकता कि इस आनुभव के अन्तर्गत कोई और सम्बन्ध-परम्परा होती है अथवा नहीं। हाँ, इतना अवश्य कहा जा सकता है कि सौन्दर्यबोध के समय मानो आलोक की एक झलक के सहित एक अखण्ड बोध होता है जो हृष की धारा से सौन्दर्य की अभिव्यक्ति करना चतुता है। उस समय इसके अतिरिक्त अन्य कोई ज्ञान नहीं

रहता। इस सौन्दर्यदृष्टि को विभिन्न अर्थों में ग्रहण करके अनेक योरोपीय विद्वानों ने इसे इंटुइशन (Intuition) की संज्ञा दी है। मावारणतः इंटुइशन का अभिप्राय यह समझा जाता है कि वह एक निर्विकल्प, दृष्टिप्रसूत अवस्था उद्भास है। हैसलारसन ने कहा है कि अनेक बार देखा गया है कि जब हमारा ज्ञान तर्कनूति से ऊपर उठकर वस्तु के स्वरूप को सम्बन्धित दृष्टि में ग्रहण करता है, उस समय एक मुहूर्त में ही सब कुछ मानो उस प्रकार प्रकाशित हो जाता है, जैसे हमारे अन्तर में एक तीमरा ही नेत्र खुल गया हो।¹

निर्विकल्प तथा आकृतिप्रकृतिविहीन भाव में प्रकट होने वाले पञ्चिष्य के स्वरूपसौन्दर्य के अवस्था उद्भास को लौकिक अन्वीक्षा के अन्तर्गत किसी प्रकार भी नहीं रखा जा सकता। संभवतः इसलिए यह अपने-आप में पूर्ण आर स्वतन्त्र बनाना गया है। यह लौकिक वस्तु को लक्ष्य में रखकर उद्भासित होता है, परन्तु इसे किसी भी लौकिक पर्याय शब्द आदि के द्वारा समझाया नहीं जा सकता। यही कारण है कि बहुत-से विचारकों ने इसे अलौकिक कहा है। इसका अनिर्विकल्प, इसे ऐसा कहने का कोई अन्य तर्क नहीं दिया गया। प्रायः समस्त भारतीय तथा अविचार योरोपीय आलोचना में सौन्दर्य तथा रस के सम्बन्ध में विचार करते हुए लौकिक के साथ अलौकिक के सम्बन्ध तथा लौकिक पर अलौकिक के प्रभाव के सम्बन्ध में बहुत ही 'कम विचार किया गया है। भगवद्-मुनि ने अवश्य ही रसनूत्र 'विभावानुभावव्यभिचारीसंयोगाद्रसनिष्पत्तिः' के द्वारा विभावादि की लौकिकता को स्वीकार करते हुए भी उनसे होने वाली रसनिष्पत्ति को अलौकिक बनाया है। इतना होने पर भी उनके बाद से आनन्दवर्धन तथा अभिनवगुप्त जैसे विद्वानों तक ने भी रसनिष्पत्ति के स्वरूप का स्पष्ट निरूपण नहीं किया है। कवि के अन्तर में होनेवाले रसोद्भास की वह सामग्री जिससे वह उसके प्रकाशित करने के लिए उपयोगी विभाव आदि की रचना कर सकता है, एकमात्र प्रणिभा बताई गई है। बहुत-से विचारकों ने इसे रस को व्यक्त करने में उपयोगी शब्दादि की मानस-स्मृति कहा है। फिर भी लौकिक पर आधारित रहनेवाले अलौकिक के पुनः लौकिक रूप में उपस्थित होने का क्या

1. C'est une observation utilise'e par beaucoup de philosophes que notre connaissance, apre's s'etre e'leve'e du premier stade des observations plus ou moins confuses a' celui de la pense'e rigoureusement rationnelle, logique et abstraite, paraît changer a' nouveau de caract'ere et, juste a' son point de perfection, au moment ou'elle s'avance le plus profondement et serve du plus pres l'essence menae de son objet, redevient concrete et s'ope're par une vue imme'diate comme si nous e'tions dove's d'un oeil inte'rieur."

साधन है, इस सम्बन्ध में कोई विचार नहीं किया गया। इन प्रकार रसबोध या सौन्दर्यबोध एक रहस्य बना रह जाता है। वस्तुतः हमने सौन्दर्यबोध की जो व्याख्या दी है उससे लौकिक-अलौकिक का यह सम्बन्ध स्पष्ट हो सकता है। अत्यन्त विस्तृत होने से यह प्रसंग हमारे किसी प्रबन्ध में समझाया जायगा।

सौन्दर्यबोध में उपचेतन का आत्मपरिचय अनेक प्रकार की नामधियां से उत्पन्न होता है। योरोप के अनेक मनीषियों ने इन नामधियों के किमी एक अंश को ही सौन्दर्य की नृष्टि में समर्थ मानकर उसका विस्तृत वर्णन कर दिया है। उस सम्बन्ध में उन्होंने अनेक युक्तियाँ अग्रणी हैं। हमें अपने मत को स्पष्टतया प्रस्तुत करने के लिए अन्य विद्वानों के मतों को उद्धृत करने हुए यह दिखाना पड़ेगा कि उनका मत कहाँ तक भ्रान्त या मत्त है। इस प्रश्न को हम पृथक् प्रबन्ध में ही दे सकेंगे। इस प्रबन्ध में हम केवल आन्वीक्षिक उपाय में सौन्दर्य के स्वरूप का परिचय देना चाहते हैं। हमारा मत है कि उपचेतन का किसी भी प्रकार का विशिष्टजातीय आत्मपरिचय या आत्मलाभ ही सौन्दर्य होता है। ऐसा मानने के कारण ही हमें आन्वीक्षिक उपाय का सहारा लेना पड़ता है। यो तो उपचेतन का आत्मपरिचय ही उसके पर्याय के रूप में स्वीकार किया जा सकता है, जिससे उसका स्वरूप प्रकट हो जाता है। यद्यपि आन्वीक्षिकी भाषा में उसका अनुवाद करके भली प्रकार समझाना संभव नहीं है, तथापि उस स्वमवेद्य स्वलक्षण व्यापार को समझाने के समय आन्वीक्षिकी भाषा का सहाय लिये बिना भी काम नहीं चल सकता।

दूसरा अध्याय

One impulse from the central world, or *only* line of human poetry will show us more of beauty than all the sages can, for

'All their worst misdeeds delight

And please more than the best that poets write.'

बटलर (Babler) द्वारा 'अर्गो लिटिक्न' कविता में प्रकट की गई इस धारणा के मनान ही अनेक लोगों की धारणा है कि 'सौन्दर्य' अथवा काव्य ऐसी अमरुड वस्तुएँ हैं जिनके सम्बन्ध में किसी दार्शनिक युक्तिमत्त विचार को प्रकट करना अथवा काव्य-समालोचना के रूप में कोई मत प्रकाशित करना, उनके महत्व को खण्डित करना है। ऐसे लोग अपने को समझ पोषित करते हैं और काव्य की समग्रता से ही सौन्दर्योपभोग का दम भरते हुए उसके सम्बन्ध में समालोचनात्मक विचारों के प्रकाशन को निष्प्रयोजन तथा निरर्थक मानते हैं। ऐसे लोगों की धारणा है कि चीनी खाने में आनन्द तो आता है, किन्तु उस आनन्द की जानकारी के लिए उसके उपादानों की गणना करना व्यर्थ है। दूरी और इस विचार के प्रतिवाद में कहा जाता है कि केवल काव्य-पाठ अथवा प्रकृति या शिल्पचित्र आदि को देखने मात्र में वह लाभ नहीं होता जो समालोचना तथा यौक्तिक विचार के द्वारा प्रकृति या शिल्प के सौन्दर्य की जानकारी होने पर होता है। केवल देखने से कृति का वास्तविक महत्व प्रकट नहीं हो पाता। उदाहरणतः Florence या Louvre की चित्रशाला में या तो असंख्य यात्री प्रतिदिन दूर-दूर से आकर शकल तथा वर्णचित्र के चित्रों को देखते हैं और प्रायः उनमें से कई कुछ दिनों के लिए ठहर भी जाते हैं या कुछ लोग केवल क्षणभर के लिए देखकर चले जाते हैं, किन्तु इतने से ही उन चित्रों के सम्बन्ध में उनकी अज्ञात दूर नहीं हो जाती। इससे उनकी अज्ञानता में कोई अन्तर नहीं आता। इसी प्रकार काव्य-समालोचना सम्बन्धी दार्शनिक विचारों ने अतिदृढ़ हो जाने से ही सौन्दर्य-सृष्टि की क्षमता उत्पन्न नहीं हो जाती। वास्तविक बात यह है कि स्वाभाविक रूप से सौन्दर्योपभोग को शक्ति हुए बिना इन उपायों से काम नहीं चल सकता। चाहे सौन्दर्य की सृष्टि करनी हो और चाहे उसका उपभोग, हर दशा में व्यक्ति-

विशेष में स्वाभाविक क्षमता का होना आवश्यक है ! यह ऐसा ही है जैसे केवल नीतिशास्त्र का प्रभूत अध्ययन करनेवाला व्यक्ति केवल अध्ययन के बल पर नीति-प्रयोग-कुशल अथवा साधु-स्वभाव नहीं हो सकता; यदि उसमें यह नैसर्गिक देन न हो। इसीलिए सौन्दर्य के सम्बन्ध में विद्वानों ने वैज्ञानिक पद्धति का अनुसरण किया है। वस्तुतः सौन्दर्य की वैज्ञानिक व्याख्या करने के लिए वीक्षावादों और सौन्दर्यवादों का यह कर्त्तव्य हो जाता है कि समाज में विशिष्ट व्यक्तियों द्वारा समादृत अनेक वस्तुओं में परस्पर तुलना करके अपनी अन्तर्दृष्टि के द्वारा उनकी कारण-सामग्री का ध्यान रखते हुए किसी यथायथ सिद्धान्त पर पहुँचे। वह अपने किसी सिद्धान्त-विशेष के पीछे सर्वज्ञानुभूत सिद्धान्त का अपलाप नहीं कर सकते। ऐसा देखा जाता है कि जिस प्रकार मनुष्य को सौन्दर्य की नृष्टि काने अथवा उसे डेङ्गले से आनन्द प्राप्त होता है, उसी प्रकार सौन्दर्य-बोध की प्रकृति, स्वभाव तथा कारण के सम्बन्ध में विचार करने पर भी नृति का अनुभव होता है। हमें न तो केवल सौन्दर्य ही नृत्य कर सकता है और न केवल उसके सम्बन्ध में किया जातेवाला विचार ही। उनके साथ ही यह भी नहीं कहा जा सकता कि वीक्षाशास्त्र का गम्भीर ज्ञान होने पर ही कोई व्यक्ति काव्य-समालोचना अथवा चित्र-समालोचना के काम में कुशल हो सकता है। समालोचना में समालोच्य वस्तु के विशेष धर्मों का परिचय प्राप्त होना आवश्यक है। सिद्धान्तों की यथार्थता के साथ ही वैज्ञानिक-सिद्धान्तों का निरुणता के साथ प्रयोग करने पर ही वास्तविक समालोचना करना संभव है। जैसे, यद्यपि यह आन्वाहिकी सम्मत सिद्धान्त है कि जहाँ-जहाँ धूम होता है वहाँ-वहाँ अग्नि होती है अतएव जहाँ धूम होगा वहाँ अग्नि अवश्य होगी, तथापि यह कहना कठिन है कि इस सिद्धान्त को जानने पर ही नैयायिक यह बता सकेंगे कि सामने पर्वत पर अग्नि पाई जायगी अथवा नहीं। यह भी हो सकता है कि जिसे नैयायिक मन में धुआँ समझने हो वह धुँवल्का मात्र हो अथवा बुझे हुए कंड़े का धुआँ ही नम हवा के कारण वृक्षा की डालों में उलझता-सा दिखाई दे रहा हो। ऐसी दशा में नैयायिक का अनुमान मिथ्या हो जायगा। तात्पर्य यह है कि यह नहीं कहा जा सकता कि अनुमानशास्त्र का ज्ञान होने पर ही यथार्थ अनुमान संभव होता है। हेतु के साथ पक्ष-सम्बन्ध को मिथ्या भाव से ग्रहण करने पर तो अत्यन्त मेधावी नैयायिक का अनुमान भी त्रात सिद्ध होगा। इसी प्रकार वीक्षाशास्त्र में सुपण्डित होने पर भी समालोच्य वस्तु की उपादान-सामग्री के सम्बन्ध में या उस सामग्री के नियोजन के सम्बन्ध में यदि कोई भ्रान्त धारणा होगी तो उस पर आधारीत

दूसरा अध्याय

‘ Our compass from the verbal world or *our* line of minor poetry will show us more of beauty than all the sages can show’

‘ All their worst miscellanies delight

And please more than the best that mortals write.’

बटलर (Butler) द्वारा ‘ अर्गोन्टिडिस्म ’ कविता में प्रकट की गई इस धारणा के समान ही अनेक लोगों की धारणा है कि सौन्दर्य अथवा कव्य ऐसी अम्ब्रण्ड वस्तुएँ हैं जिनके सम्बन्ध में किसी दार्शनिक युक्तिमूलक विचार को प्रकट करना अथवा काव्य-समालोचना के रूप में कोई मत प्रकाशित करना, उनके महत्व को खण्डित करना है। ऐसे लोग अपने को रम्य धोषित करने से और कव्य की समग्रता से ही सौन्दर्य-पभोग का दम भरते हुए उनके सम्बन्ध में समालोचनात्मक विचारों के प्रकारानुसार निष्प्रयोजन तथा निरर्थक मानते हैं। ऐसे लोगों की धारणा है कि चर्चा खाने में आनन्द तो आता है, किन्तु उम आनन्द की जानकारी के लिए उनका उपायाना की गणना करना व्यर्थ है। दूसरी ओर इस विचार के प्रतिवाद में कहा जाता है कि केवल काव्य-पाठ अथवा प्रकृति या शिल्पचित्र आदि को देखने मात्र से वह लाभ नहीं होता जो समालोचना तथा याँक्तिक विचार के द्वारा प्रकृति या शिल्प के सौन्दर्य की जानकारी होने पर होता है। केवल देखने से कृति का वास्तविक महत्व प्रकट नहीं हो पाता। उदाहरणतः Florence या Louvre की चित्रशाला में या तो अनख्य यात्री प्रतिदिन दूर-दूर से आकर राफेल तथा वर्टिचिल के चित्रों को देखते हैं और प्रायः उनमें से कई कुछ दिनों के लिए ठहर भी जाते हैं या कुछ लोग केवल क्षणभंग के लिए देखकर चले जाते हैं, किन्तु इतने से ही उन चित्रों के सम्बन्ध में उनकी अज्ञता दूर नहीं हो जाती। इससे उनकी अज्ञानता में कोई अन्तर नहीं आता। इसी प्रकार काव्य-समालोचना सम्बन्धी दार्शनिक विचारों ने अतिदृढ़ हो जाने से ही सौन्दर्य-सृष्टि की क्षमता उत्पन्न नहीं हो जाती। वास्तविक बात यह है कि स्वाभाविक रूप से सौन्दर्योपभोग को शक्ति हुए बिना इन उपायों से काम नहीं चल सकता। चाहे सौन्दर्य की सृष्टि करनी हो और चाहे उसका उपभोग, हर दशा में व्यक्ति-

विशेष में स्वाभाविक क्षमता का होना आवश्यक है। यह ऐसा ही है जैसे केवल नीतिशास्त्र का प्रभूत अध्ययन करनेवाला व्यक्ति केवल अध्ययन के बल पर नीति-प्रयोग-कुशल अथवा साधु-स्वभाव नहीं हो सकता, यदि उसमें यह नैसर्गिक देने न हों। ईर्ष्यालिप्त सौन्दर्य के सम्बन्ध में विद्वानों ने वैज्ञानिक पद्धति का अनुसरण किया है। वस्तुतः सौन्दर्य की वैज्ञानिक व्याख्या करने के लिए वीक्षावादों और सौन्दर्यवादी का यह कर्तव्य हो जाता है कि समाज में विशेष व्यक्तिओं द्वारा समाहित अनेक वस्तुओं में परस्पर तुलना करके अपनी अन्तर्दृष्टि के द्वारा उनकी कारण-सामग्री का आन्तरिक रूप क्रियां यथावय सिद्धान्त पर पड़ें। वह अपने किसी सिद्धान्त-विशेष के पीछे नर्तनानुभूत सिद्धान्त का अपलाप नहीं कर सकता। ऐसा देखा जाता है कि जिस प्रकार मनुष्य को सौन्दर्य की सृष्टि करने अथवा उसे देखने से आनन्द प्राप्त होता है, उसी प्रकार सौन्दर्य-बोध की प्रकृति, स्वभाव तथा कारण के सम्बन्ध में विचार करने पर भी तृप्ति का अनुभव होता है। हमें न तो केवल सौन्दर्य ही तृप्त कर सकता है और न केवल उसके सम्बन्ध में किया जानेवाला विचार ही। इसके साथ ही यह भी नहीं कहा जा सकता कि वीक्षा-गम्य का गभीर ज्ञान होने पर ही कोई व्यक्ति काव्य-समालोचना अथवा चित्र-समालोचना के काम में कुशल हो सकता है। समालोचना में समालोच्य वस्तु के विशेष धर्मों का परिचय प्राप्त होना आवश्यक है। सिद्धान्तों की यथार्थता के साथ ही वैज्ञानिक-सिद्धान्तों का निरूपण के साथ प्रयोग करने पर ही वास्तविक समालोचना करना संभव है। जैसे, यद्यपि यह आध्यात्मिकी समतुल्य सिद्धांत है कि जहाँ-जहाँ धूम होता है वहाँ-वहाँ अग्नि होती है अतएव जहाँ धूम होगा वहाँ अग्नि अवश्य होगी, तथापि यह कहना कठिन है कि इस सिद्धांत को जानने पर ही नैयार्थिक यह बात संकेत कि सामंत पर्वत पर अग्नि पाई जायगी अथवा नहीं। यह भी हो सकता है कि जिसे नैयार्थिक मन में धुआँ समझते हो वह धुँवलाका मात्र हो अथवा दुर्भे-हुए कंठ का धुआँ ही नम हवा के कारण वृद्धों की डालों में उलझता-सा दिमाई दे रहा हो। ऐसी दशा में नैयार्थिक का अनुमान मिथ्या हो जायगा। तात्पर्य यह है कि यह नहीं कहा जा सकता कि अनुमानशास्त्र का ज्ञान होने पर ही यथार्थ अनुमान संभव होता है। हेतु के साथ पक्ष-सम्बन्ध को मिथ्या भाव में ग्रहण करने पर तो अत्यन्त मेधावी नैयार्थिक का अनुमान भी भ्रात बिट्ट होगा। दृष्टो प्रकार वीक्षाशास्त्र में सुपरिचित होने पर भी समालोच्य वस्तु को उपादान-सामग्री के सम्बन्ध में या उस सामग्री के नियोजन के सम्बन्ध में यदि कोई भ्रान्त धारणा होगी तो उस पर आधारित

समालोचना कदापि यथार्थ समालोचना का रूप न ले सकेगी। वीक्षाशास्त्र एक मनन-शास्त्र (थियोरिटिकल साइंस) है, जिसमें अन्वीक्षा-उपाय का भी योग रहना है। इसके विपरीत समालोचना-शास्त्र एक कार्य-निष्पादक शास्त्र (प्रैक्टिकल साइंस) है। मनन-शास्त्र के द्वारा तदुपयोगी कार्य-निष्पादक-शास्त्र की सहायता होती है अवश्य, किन्तु उसी उद्देश्य से मनन-शास्त्र का उपयोग करने पर और भी बहुत-सी बातों की आवश्यकता दृष्टा करती है। उनके सम्बन्ध में जानकारी न होने पर अथवा मननशास्त्र के भिन्नान्तों का प्रयोग करने में कुशलता न होने पर कार्य-निष्पादक व्यापार में भी दक्षता नहीं आ सकती। यथार्थ उच्चकोटि के समालोचकों को वैज्ञानिक-शास्त्र की समस्त प्रणाली का ज्ञान होता है और वे समालोच्य वस्तु के उपादानों की विगेषता का उचित विश्लेषण कर सकते हैं। इसके साथ ही वे लोग समालोच्य उपादानों पर वैज्ञानिक-शास्त्र के सिद्धान्तों का इस कुशलता के साथ प्रयोग कर सकते हैं कि उनकी समालोचना से भी एक नूतन सौन्दर्य फूट उठता है। डा० जॉनसन ने लिखा है कि समालोचक मुख्यतः तीन प्रकार के होते हैं। कुछ ऐसे होते हैं जो वैज्ञानिक-शास्त्र के नियमों को न जानते हुए भी स्वाभाविक रूप में होनेवाले अनुभव के आधार पर ही आलोचना करते हैं, कुछ ऐसे होते हैं जो नियमों का ही पल्ला पकड़कर चला करते हैं और कुछ समालोचना तथा वीक्षाशास्त्र के नियमों को जानते हुए भी उन्हीं के पीछे नहीं पड़े रहते बल्कि समालोचना में अपनी अनुभूति का ऐसा सुखद पुट दे देते हैं कि स्वयं समालोचना एक दिव्यसृष्टि जान पड़ने लगती है।^१ इन तीनों में अन्तिम समालोचक ही सर्वश्रेष्ठ होता है। दूसरी श्रेणी का समालोचक निकृष्टतम होता है, क्योंकि विविध नियमों के द्वारा कोई भी प्रयोगिक-व्यापार सुसम्पन्न नहीं हो सकता। यह भी सही है कि शिल्पशास्त्र के साधारण नियमों की जानकारी के आधार पर किसी भी व्यक्ति की छवि अंकित की जा सकती है, किन्तु यह भी सही है कि कुशल चित्ररे के आभाव में न तो उस चित्र से चित्रित का चरित्र ही उद्घाटित हो सकेगा न उसमें सजीवता ही

- 1 "There are three distinct kinds of judges upon all new authors or productions : the first are those who know no rules, but pronounce entirely from their natural taste and feelings, the second are those who know and judge by rules, and the third are those who know but are above the rules. These last are those you wish to satisfy. Next to them rate the natural judges; but ever despise those opinions that are formed by rules."

—Dr Johnson, Diary of Madame d'Arblay.

आ सकेगी। अतएव प्रायोगिक व्यापार में दक्षता ही महत्वपूर्ण है। शिल्पी नियमों से मुक्त होकर ही रचना कर सकता है या करता है, क्योंकि नियमों का पालन करके चित्र अंकित भले ही किया जा सकता हो उसमें भाव-सन्निवेश नहीं किया जा सकता।

बहुत-से लोगो का विचार है कि सौन्दर्यबोध या सौन्दर्यमृष्टि एक स्वतन्त्र वृत्ति आन्वीक्षिकी उपाय से उसकी आलोचना नहीं की जा सकती। इसके उत्तर में कहा जा सकता है कि यह एक निश्चित सिद्धान्त है कि सौन्दर्यानुभव के विशिष्ट स्वरूप अथवा उसके द्वारा प्राप्त हर्ष को भाषा या आन्वीक्षिकी प्रणाली के माध्यम से प्रकट नहीं किया जा सकता। सौन्दर्य की उत्पत्ति किसी कारण या उपादान-समूह के आधार पर ही होती है। यद्यपि उपादान-समूह का सौन्दर्यबोध से पृथक् अस्तित्व बना रहता है, तथापि उन्हीं के माध्यम से ही सौन्दर्यबोध के स्वरूप को समझा या समझाया जा सकता है अन्यथा नहीं। सौन्दर्यबोध एक अलग स्वतन्त्र वृत्ति होते हुए भी उपादान-समूह की ओर संकेत करके ही समझा जा सकती है, उसके समझने का और कोई दूसरा मार्ग नहीं है। उदाहरणस्वरूप, कली ही खिलकर पुष्प का रूप धारण करती है, अतः पुष्प की सत्ता को समझने के लिए उस कली को भी समझना पड़ेगा, यहाँ तक कि उसके साथ पेड़ या पौदे, पत्ते, चून्त, पुष्पदल आदि के सन्धान के अतिरिक्त उसके वर्ण का भी परिचय देना पड़ेगा तभी उसका वास्तविक स्वरूप प्रकट होगा। उससे स्वतन्त्र रूप में पुष्प की अभिव्यक्ति को नहीं समझाया जा सकता। इसी प्रकार विचार भी एक प्रकार की अभिव्यक्ति ही है, अतः उनके विशिष्ट स्वरूप को उपादान से पृथक् रूप में नहीं समझाया जा सकता। सौन्दर्यवृत्ति के द्वारा हमें एक विशेष प्रकार का आत्मपरिचय या आत्मलाभ होता है। हम आन्वीक्षिकी भाषा के माध्यम से उस विशिष्ट-जातीय आत्मलाभ का परिचय दे सकते हैं तथा आन्वीक्षिकी उपाय से ही उसे स्वतन्त्र रूप से समझा या समझाया भी जा सकता है। यों तो सौन्दर्यवृत्ति-व्यापार को आन्वीक्षिक वृत्ति के द्वारा इस सीमा तक नहीं समझा जा सकता कि उसका स्वरूप ही स्पष्ट हो उठे, फिर भी उसका एक अनुमान तो लगाया ही जा सकता है। भरत ने जो रस-सूत्र में 'रस-निष्पत्ति' शब्द का प्रयोग किया है, उसका अर्थ है रस-चर्चणा या उसकी अभिव्यक्ति। विभाव, अनुभाव या व्यभिचारीभावों में से अलग-अलग तो कोई भी रस नहीं है, किन्तु इस संपूर्ण सामग्री से रस अभिव्यक्त अवश्य होता है। उसकी अभिव्यक्ति के लिए ही उनको उचित योजना की जाती है। अभिप्राय यह है कि माध्यम रस-

प्रकाशक भले ही न हों किन्तु वे उसके आविर्भावक अदृश्य होते हैं। इस प्रकार किसी वस्तु की अभिव्यक्ति उसकी आधार-भूत सामग्री से ही सम्भव है। ऐसी दशा में उस सामग्री का स्वरूप निश्चित कर देने से ही उभ वस्तु के सम्बन्ध में आन्वीक्षिक फल्य उत्पन्न हो जाता है।

सौन्दर्यबोध के समय होनेवाली शारीरिक विक्रिया अथवा विभिन्न-जातीय नाडी-उत्तेजना की सत्ता को स्वीकार करना ही पड़ता है। यह क्रिया जिस प्रकार हममें उत्पन्न होती है, उसी प्रकार मनुष्येतर प्राणियों में भी होती है। उदाहरणतः, जब हम किसी सन्ध्याकालीन दृश्य को देखते हैं और आकाश में फैले अनेक रंगों की छटा का दर्शन करते हैं तब हमारे अक्षिपटल पर उन दृश्यों का ऐसा प्रभाव पड़ता है कि विभिन्न प्रकार की नाडी-क्रियाएँ होने लगती हैं। ठीक हमारी ही तरह या उससे कुछ कम या अधिक यह क्रियाएँ उन दृश्यों में पशुजाति के अक्षिपटल पर भी हुआ करती हैं, इसे अस्वीकार नहीं किया जा सकता। फिर भी हममें और पशु में यह अन्तर अवश्य है कि राफेल के चित्र से जिन प्रकार हम सौन्दर्य का उपभोग करते हैं, वैसे वह नहीं कर पाता। इसमें सिद्ध होता है कि जहाँ सौन्दर्यबोध के साथ कोई-न-कोई नाडी-प्रक्रिया सम्बद्ध रहती है वहाँ मनः-प्रक्रिया भी आवश्यक रूप से वर्तमान रहती है, वल्कि इस मनःप्रक्रिया के अभाव में केवल नाडी-प्रक्रिया से ही सौन्दर्योपभोग सम्भव नहीं होता। जैसा, तोता झिल्लाने और रगाने पर तो बोल सकता है, किन्तु उसमें वह निसर्गसिद्ध बोलने की शक्ति नहीं रहनी। इसी प्रकार तुलतुल गा तो सकता है, किन्तु यह सर्वथा असंभव है कि वह तानसेन का गान समझ भी सकता हो। अभिप्राय यह है कि वेह-प्रक्रिया अथवा नाडी-प्रक्रिया चाहे इस कार्य के लिए, नितान्त अपेक्षित ही क्यों न हो, तथापि उससे प्रत्यक्षतः सौन्दर्यबोध उत्पन्न नहीं होता। विशिष्ट-जातीय मनोवृत्ति के परिणामस्वरूप ही सौन्दर्यबोध उत्पन्न हो सकता है। इस प्रकार वस्तुतः विशिष्ट मनोवृत्ति-व्यापार ही सौन्दर्यबोध का अनन्यथासिद्ध हेतु होता है।

यूरोपीय विद्वानों के बीच प्रकृति की सुन्दरता के सम्बन्ध में पर्याप्त मतभेद है। उसे सुन्दर कहे कि न कहे, इस सम्बन्ध में वे एकमत नहीं हैं। या मनुष्य के कला-कौशल के समान ही प्रकृति में भी सौन्दर्य पाया जाता है और दोनों ही कुछ बातों में तुल्यजातीय ज्ञात होती है। मनुष्य-व्यापार के लिए दी गयी उपमाओं से यह बात पूर्णतया सिद्ध होनी है। जैसे, जब लता के दिलने-डोलने के साथ कामिनी की अंगमंगी की तुलना की जाती है या शफरी के उद्वर्तन के साथ उसके कुटिल कटाव की तुलना की जाती है, तब प्राकृतिक सौन्दर्य के साथ मनुष्यकृत

व्यापार के सौन्दर्य का सामंजस्य प्रकट हो जाता है । शेक्सपीयर ने 'विंटेर्स डेल' में कहा भी है :—

'When you do dance, I wish you

A wave o' the sea, that you might ever do

Nothing but that "'

किन्तु अरस्तू ने प्रभावित मध्ययुग में इसे स्वीकार नहीं किया गया । उन लोगों ने एक प्रकार से प्राकृतिक सौन्दर्य को तुच्छ ही ठहराया है ।

एडीसन, बर्क, कान्ट तथा लाजबजम आदि ने जिस प्रकार एक ओर प्राकृतिक सौन्दर्य के प्रति आकर्षण प्रकट किया, उसी प्रकार दूसरी ओर १९वीं शती में हॉगेल तथा वर्तमान शती में क्रॉचे ने प्राकृतिक सौन्दर्य को उतना ही तुच्छ माना । उनका विश्वास है कि मनुष्यकृत काव्य अथवा शिल्प में ही सौन्दर्य की वयार्थ अनिवार्य होती है । १७वीं शती के बर्नेट प्रभृति एकाध विचारक के अतिरिक्त प्रायः सभी विचारकों ने पर्यन्त आदि की सुन्दरता को अस्वीकार किया है । प्राचीन संस्कृत साहित्य में स्वभाविक सुन्दरता स्वीकार की गई थी और उसका वर्णन भी हुआ था । किर्किधा कान्ड के प्रथम सर्ग में वाल्मीकि ने राम-चन्द्र के मुख से पद्मा सरोवर की सुन्दरता का प्रचुर वर्णन कराया है :—

शोकार्त्तस्यापि मे पद्मा शोभते चित्रकानना ।

व्यवकीर्णा बहुविधैः पुष्पैः शीतोदका शिवा ॥

अधिकं प्रविभात्येतन् नीलपीतगुत्तु साद्रलम् ।

द्रुमाणां विविधैः पुष्पैः परिस्तोमैरिवापितम् ॥ इत्यादि ।

उनके परवर्ती काल में भी अनेक कवियों ने स्वभाविक सौन्दर्य का वर्णन करते हुए अनेक कविताओं की रचना की है ।

हम पहले क्या आये हैं कि हमारे उपचेतन में कुछ संस्कार विद्यमान रहने हैं जो उत्तेजक वस्तु को देखकर देश, काल तथा पात्र आदि से सम्बद्ध होकर उद्बुद्ध हो जाते हैं । इस प्रकार उम उत्तेजक सामग्री के कारण होनेवाले उपचेतन के आत्मलाभ का नाम ही सौन्दर्य है । इस परिचय मात्र में उद्दीपक सामग्री तथा उद्दीप्त संस्कार दोनों की सत्ता रहती है । इसी कारण जहाँ एक ओर हम सौन्दर्यबोध सम्बन्धी विशिष्टजातीय अनिवर्तनीय आन्तरबोध दर्प को ग्रहण करते हैं वहाँ साथ ही वस्तु को भी सुन्दर कहते हैं । अर्थात् सौन्दर्य से एक ओर संस्कारों का उद्बोध-ज्ञान होता है और दूसरी ओर उद्बोधक सामग्री की प्रतीति भी रहती है । अतएव जिस प्रकार

साधारण ज्ञान के समय हमें ज्ञान के साथ ही उसकी उद्बोधक सामग्री की भी जानकारी रहती है, वैसे ही सौन्दर्यबोध के समय भी हम जानते हैं कि हमने सुन्दर वस्तु को जान लिया है। वासना या संस्कार के उद्बोध द्वारा आत्मपरिचय उपचेतन का आन्तरधर्म है, तथापि वह धर्म किसी आन्तरिक या बाह्य वस्तु का सहारा लिये बिना अभिव्यक्त नहीं होता। इसी कारण वह आन्तरधर्म के प्रतियोगी के रूप में उसके साथ-साथ ही प्रतीत होता है। जिस प्रकार साधारण ज्ञान में ज्ञान और ज्ञेय दोनों सम्मिलित रूप में उद्भूत होते हैं, उसी प्रकार सौन्दर्यबोध में सौन्दर्य और उसके विषय दोनों ही एक साथ प्रतीत होते हैं। जिसे लक्षित करके हमें सौन्दर्य का बोध होता है उस वस्तु-विशेष को हम सुन्दर कहते हैं। वह चाहे फिर प्राकृतिक वर्ण-मंस्थान या शब्द आदि ही हो या हमारे अन्तर के विभिन्न भावसमूह हो, चाहे वे यथास्थित स्नायविक वस्तु हों या कवि या शिल्पी की सृष्ट वस्तु हों, सभी उपचेतन संस्कारों के उद्बोधक होने पर सुन्दर प्रतीत हो सकते हैं। इसका कारण केवल यह है कि दोनों स्थलों पर एक ही प्रकार की अन्तःप्रक्रिया काम करती है। जिन कारणों से किसी कवि या शिल्पी की कल्पना से प्रसूत काव्य या चित्र को हमारा चित्त सुन्दर समझकर ग्रहण करता है, उन्हीं कारणों से अन्य समस्त जागतिक वस्तुएँ भी हमें सुन्दर प्रतीत होती हैं। कैरिट ने एक स्थान पर कहा है कि कलागत तथा स्वाभाविक सौन्दर्य दोनों पूर्णतः समानजातीय हैं तथा प्रत्येक व्यक्ति कलाकार होता है। वह न केवल अपने भावों को भाषा के माध्यम से दूसरे तक पहुँचाता ही है अपितु वह प्रकृति तथा कलाकृति दोनों को सौन्दर्य की दृष्टि में देखता और समझता भी है।^१ थोरो ने भी इसी प्रकार का विचार प्रकट किया है।^२

1 "Artistic and natural beauty are thoroughly homogeneous. Every man is an artist not only in that he conveys his impressions to others by language, but because he perceives the beauty of the world and of art, each of which he must create or recreate for himself, since neither speaks to the animal."

— Carritt

2 "And so it is with him that shoots at beauty, though he wait till the sky falls, he will not bag any if he does not already know its seasons and its haunts and the colour of its wings, if he has not dreamed of it so that he can anticipate it; then indeed he flashes it at every step, shoots double on the wing with both barrels even in cornfields... The true sportsman can shoot you almost any of his game from his window, what else has he eyes and windows for?"

— Thoreau Autumnal Tints

सारांश यह है कि सौन्दर्य की सृष्टि और उसका उपभोग करने वाले दोनों व्यक्तियों के उपचेतन के संस्कारों के उद्बोधन में पूर्ण साम्य होता है। उनके बीच थोड़ी परिमाणगत पृथक्ता अवश्य है। जबतक संस्कार गभीररूप से उद्बुद्ध नहीं होने तबतक इस प्रकार की आन्तर उन्नेजना की सृष्टि नहीं होती कि सृष्टिकर्ता के कार्य को गति दे सके। तो भी अपेक्षाकृत थोड़ा-बहुत संस्कारोद्बोध हो जाने पर भी सौन्दर्यानुभूति का आनन्द उत्पन्न हो सकता है। सौन्दर्यसृष्टि-व्यापार से सम्बन्धित, भाषा आदि के माध्यम से व्यक्त होनेवाली हमारी अन्तरानुभूति का स्वतन्त्र अस्तित्व होता है। बहुत-से विचारक इस स्वतन्त्रता को स्वीकार नहीं करते। उनका विचार है कि सौन्दर्यबोध और सौन्दर्यसृष्टि दोनों में एक ही प्रकार की रचना (क्रिएशन) होती है। दोनों दशाओं में एक ही परिचय-व्यापार रहता है। यदि इस परिचय-व्यापार को ही रचना मान लें तो कवि तथा विदग्ध में केवल परिमाणगत अन्तर ही रह जाना है। समस्तः इन्हीं दृष्टिकोण से वर्ड्सवर्थ ने कहा है कि जिस गुण-सम्भार के कारण एक व्यक्ति कवि बन जाता है, उसी की न्यूनता के कारण दूसरा व्यक्ति विदग्ध कहलाने लगता है। हमारे यहाँ के आलोचकारिकों में भी कवित्व तथा कवित्वशक्ति दोनों में भेद स्वीकार करते हुए कहा है:—
 कवित्वं दुर्लभं लोके कवित्वशक्तिस्तु सुदुर्लभा ।” समस्तः ‘कवित्व’ शब्द से उन्होंने काव्य की रसानुभवशक्ति का अर्थ ग्रहण किया है। इसीलिए उन्होंने कवित्वशक्ति को प्रतिभा नाम दिया है। कुन्तक का विचार है कि जब कवि किसी साधारण वस्तु को अपनी स्वतन्त्र प्रतिभा के द्वारा विचित्र भंगिमा के साथ चारुतर रूप में शब्दों में व्यक्त करता हुआ श्रोता में आह्लाद उत्पन्न करता है, तब हम उस सृष्टि को काव्यसृष्टि कहते हैं। “कवि चेतसि प्रथमं च प्रतिभा प्रतिभासमानम् अधटितपाषाणमकलकल्पमनिप्रख्यमेव वस्तु विदग्धकवि विरचित वक्रवाक्योपारूढं शाखेल्ली-ढमणिमनोहरतया तद्विदाह्लादकारिकागत्वमयिरोहति ।” इस प्रकार कुन्तक कवि-प्रतिभा के अतिरिक्त एक स्वतन्त्र कवि-व्यापार (क्रियेटिव मूवमेंट) की कल्पना करते हुए उसमें काव्यसृष्टि समाहित मानते हैं। यह नहीं जान पड़ता कि कुन्तक विदग्ध व्यक्तियों के मन में होनेवाले आनन्द में भी किसी प्रकार के व्यापार को मानते हैं कि नहीं।

काव्य का सौन्दर्य केवल सहृदय-हृदय-संवेद्य होता है। इस वेदना के अतिरिक्त उसमें अन्य किसी व्यापार की अवस्थिति नहीं होती। इस सम्बन्ध में वर्ड्सवर्थ तथा कार्लाइल में परस्पर मतभेद है। वर्ड्सवर्थ का मत है कि कवि तथा विदग्ध दोनों एकजातीय होते हैं। पार्थक्य केवल इतना है कि कवि अपने अनुभवा को प्रकाशित

भी कर सकता है, विदग्ध वैधा नहीं कर पाता । कवि जहाँ जैसा रूप चाहता है उसे उसकी अनुपस्थिति में भी अपनी कल्पना के द्वारा उपस्थित कर देता है ।^१ इस दृष्टि से वर्डस्वर्थ का भारतीय मत से कोई मतभेद नहीं दीखता । किन्तु हमारा विचार है कि अभिव्यक्ति की शक्ति ही परिमाणभेद से रसबोध की शक्ति नहीं बनती, अपितु दोनों में प्रकारगत भेद भी रहता है । इस सम्बन्ध में हम अन्वय विचार करेंगे । यहाँ हमारा लक्ष्य यह बताना है कि सौन्दर्यतत्त्व का विचार दर्शनशास्त्र के अन्तर्गत आता है, अतएव (लेट) से लेकर क्रोचे तक उसके सम्बन्ध में प्रकाशित किये गये अनेकानेक मतों की इन छोटे ग्रन्थ में आलोचना संभव न होने से हम केवल दो-चार प्रमुख मतों का विवरण देकर उनको आलोचना करने का प्रयत्न करेंगे ।

सौन्दर्यबोध तथा सौन्दर्यगुणों को सामग्री में ह्राद, ज्ञान, संस्कार तथा व्यापार इन चार उपादानों का संग्रह होता है । इन चारों में से कभी-कभी विचारकों ने एक को प्रबल मान लिया है और कभी किसी दूसरे को । आधुनिक विचारकों ने व्यापार और अभिव्यक्ति को एक साथ प्रबल स्वीकार किया है ।^२

व्यापारवादिशो में क्रोचे सर्वाधिक ख्यात है । उन्होंने वाङ्मूलक,^३ अन्वीक्षामूलक,^४ विधिमूलक^५ तथा योगक्षेममूलक^६ इन चार वृत्तियों के सम्यक् समिश्रण से आत्मा की रचना स्वीकार की है । यद्यपि यह चारों वृत्तियाँ या तो एक-दूसरे की अनुवर्तिनी होकर उपस्थित होती हैं या एक साथ इनका व्यापार चला करता है, तथापि कवि की या हमारी आत्मा में इनकी एकान्वयिता ही प्रतीत हुआ करती है । यहाँ यह कह देना उचित है कि क्रोचे वाङ्मयवस्तु की स्वतन्त्र सत्ता

1. "The poet is a man, pleased with his own passions and volitions and who rejoices more than other men, in the spirit of life that is in him, delighting to contemplate similar volitions and passions as manifested in the goings on of the universe and, habitually impelled to create them where he does not find them, whence and from practice, he has acquired a greater readiness and power in expressing what he thinks and feels, and among the qualities principally conducing to form a poet a singular nothing differing in kind from other men but only in degree"

— Wordsworth.

2. "Everything is beautiful in whose imaginative contemplation or creation man expresses or makes sensible to himself the implicit content of that active spirit which is his or in which he shares."

— Carritt

3 Aesthetic activity

4 Logical activity

5 Practical activity

6 Economic activity.

स्वीकार नहीं करते, अतएव लोग उन्हें परिकल्पनावादी या विज्ञानवादी मानते हैं।^१ क्रोचे का मत है कि समस्त रूप आदि का बोध केवल वीज्ञावृत्ति के व्यापार द्वारा ही हो सकता है, अतः सौन्दर्य की वास्तव सत्ता नहीं होती। उनके विचारसे सौन्दर्य-बोध ही सौन्दर्य या सुन्दर होता है।^१ ऐसी दशा में यह कहना कि 'ताजमहल सुन्दर है' एक अन्तर्विरोध से काम लेना ही कहा जायगा। वीज्ञावृत्ति की स्मारक बन जाने पर ही किसी वस्तु को सुन्दर कहा जा सकता है। अतएव किसी वास्तव वस्तु को सुन्दर कहना 'सुन्दर' शब्द का लाक्षणिक प्रयोग करना मात्र मानना चाहिए। वस्तुतः हमारे अन्तर की वीज्ञावृत्ति के अन्तर्गत आनेवाले व्यापार को ही सुन्दर कहा जाता है।^२ उदाहरणतः यदि हम किसी मनोरम स्थान पर खड़े हुए जलसिकन्दर वाताम और सौरभ से परिप्लुत होकर बोलें उठें 'अहा कितना सुन्दर

1. "Monuments of art, which are the stimulants of aesthetic reproduction are called beautiful things or the physically beautiful. This combination of words constitutes a verbal paradox, because the beautiful is not a physical fact, it does not belong to things but to the activity of man, to spiritual energy. But henceforth it is clear through what wanderings and what abbreviations physical things and facts which are simply aids to reproductions of the beautiful, and by being called euphemically beautiful things and physically beautiful."

— (Theory of Aesthetics Ch. XIII, P. 159)

2. "Physical beauty is wont to be divided into natural and artificial beauty. Thus we reach one of the facts which has given great labour to thinkers: The beautiful in nature. These words often designate simple facts of practical pleasure. He alludes to nothing aesthetic who calls the landscape beautiful, where the eye rests upon the verdour where bodily motion is easy, and where the warm sunray envelopes and caresses the limbs. It has been observed that in order to enjoy natural objects aesthetically we should withdraw them from their external historical reality and separate their simple appearance or origin from existence. that if we contemplate a landscape with our heads between our legs in such a way as to remove ourselves from our wonted relations with it, the landscape appears as an ideal spectacle that nature is beautiful only for him who contemplates her with the eye of an artist; .. that without the aid of imagination no part of nature is beautiful and that with such aid the same natural object or fact is now expressive, according to the disposition of the soul, now insignificant, now expressive of one definite thing, now of another, sad or glad, sublime or ridiculous, sweet or laughable; finally that natural beauty which an artist would not to some extent correct does not exist."

— Croce.

है तो हमने सुन्दर शब्द का लाक्षणिक अपप्रयोग मात्र मानना चाहिए। यहाँ हम वैदिक आनन्द या चित्त की प्रफुल्लता को लक्षित करके ही 'सुन्दर' शब्द का प्रयोग करते हैं। हम अपनी कल्पना के सहारे किसी स्थान या दृश्य-विशेष को उसके प्राकृतिक परिवेश से पृथक् करके जब अपने मन के आगे रखते हैं तब उस काल्पनिक मृष्टि से हमें एक प्रकार का आनन्द मिला करना है। यही सौन्दर्यबोध का आनन्द है। जबतक कोई कवि या शिल्पी अपनी कल्पना के द्वारा प्रकृति के रूप को नहीं सँवारता तबतक उस प्रकृति को सुन्दर नहीं कहा जा सकता। मूल बात यह है कि प्रकृति में अपना कोई सौन्दर्य नहीं होता। अतः कल्पना के द्वारा गृहीत, सशोधित, परिवर्तित या परिवर्द्धित प्रकृति का हमारे चित्तपट पर अंकित संस्कृत रूप ही सुन्दर कहला सकता है। किसी कवि के काव्य को सुन्दर कहने का अभिप्राय यह नहीं होता कि हमें उसकी लिखित भाषा में कोई सौन्दर्य दिखलाई पड़ता है। वास्तविक बात यह है कि उस भाषा को मुनकर हममें उसके अर्थ के अनुरूप अन्तर्बृत्ति जाग्रत् हो जाती है और उसी अर्थ का अनुसरण करते हुए हमारी वीक्षावृत्ति जाग्रत् होने के साथ ही व्यापारवती भी हो जाती है, तब उस व्यापारवती कल्पना में भासित वस्तु को ही यथार्थ काव्य या सुन्दर कहते हैं। किसी सुन्दर छवि के दो रूप होते हैं, एक है उसका दृष्टरूप और दूसरा है उसका काल्पनिक रूप। यह काल्पनिक रूप दृष्टरूप को ग्रहण करनेवाली वीक्षावृत्ति के व्यापार के द्वारा नूतन अर्थ तथा नूतन तात्पर्य के समन्वय से घटित होता है। अर्थात् हम जब किसी दृष्टवस्तु में अपनी ओर से कोई नवीन भावना भर देते हैं तब काल्पनिक रूप की मृष्टि होती है। अनेक प्रकार के रंग आदि के मिश्रण से कोई चित्र उपस्थित होता है। या रंगों के साधारण सम्मिश्रण में कोई अर्थ निहित नहीं रहता, इस कारण उसे हम सुन्दर नहीं कह सकते, किन्तु जब उसी वर्ण-सम्मिश्रण के द्वारा वीक्षावृत्ति व्यापार हमारे चित्त में एक अर्थ और तात्पर्यवती किसी मूर्ति को उपस्थित कर देता है तब हम उस मायामूर्ति को सुन्दर कहते हैं। वस्तुतः किसी बाहरी वस्तु के लिए 'सुन्दर' शब्द का प्रयोग अध्यास, आरोप या उपचार मात्र ही कहा जायगा। किसी चित्र का वर्णगत अथवा भाषा का शब्दगत रूप हमारी आत्मा में प्रविष्ट नहीं हो जाता, बल्कि उनसे केवल हमारे कल्पना-व्यापार को सहायता मिलती है। इसी कारण जब हम यह कहते हैं कि 'अमुक चित्र सुन्दर है' 'अथवा हमने सुन्दर वस्तु देखी' तब हमारी जिस ईक्षावृत्ति का परिचय मिलता है या हमारा जो अनुभव प्रकट होता है, उसमें बाहरी रूप आदि की सत्ता नहीं बनी रहती। यही कारण है कि सौन्दर्यबोध में बाह्य और आन्तर के द्वैत का संकेत मात्र भी नहीं होता। 'हमने सुन्दर वस्तु को देखा है' कहने पर हमारे

चित्त-मूलक पर उद्भासित कल्पनाप्रसूत अर्थ एवं तात्पर्यवती मूर्ति का ही संकेत मिलता है ।^१

इसी प्रकार सौन्दर्य के निश्चय के लिए कोई गणितीय नियम या अनुशासन निश्चित नहीं किया जा सकता । सौन्दर्य आन्तरिक वस्तु है, बाह्य नहीं । आन्तरिक होने के कारण ही उसके सम्बन्ध में ऐसा कोई निश्चित नियम नहीं बनाया जा सकता कि ऐसा करने से सुन्दर होगा और ऐसा करने से नहीं होगा । जिन लोगों ने व्याप्ति-ग्रह भ्रष्टति (इन्डिक्टिव मेथड्स) का आधार मानकर वीज्ञाशास्त्र की रचना करने समय अनेक सुन्दर वस्तुओं के समान धर्मों को तुलना करके सौन्दर्यतत्त्व के सम्बन्ध में कितनी बाहरी नियम को निर्धारित करने की चेष्टा की है, उन्होंने भी अन्त में अपनी भूल स्वीकार कर ली है । असंभव को कभी संभव नहीं बनाया जा सकता । जो एक व्यक्ति की दृष्टि में सुन्दर है वही दूसरे की दृष्टि में कुत्सित हो सकता है । उदाहरणतः, गुलाबी रंग के लिफाफे में प्रेम-पत्र तो भेजा जा सकता है, किन्तु उसमें अश्लीलता समन नहीं भेजा जाता । अतएव हम लोगों की राय के आधार पर सुन्दर-असुन्दर का निर्णय नहीं कर सकते । मूल मिथ्यान्त तो यही है कि सुन्दर का स्वरूप बताने के लिए कोई बाहरी वस्तु उपयोगी नहीं ठहरती । सौन्दर्य केवल कल्पनामूलक अन्तर्ध्यापार होता है । क्रोचे ने कहा है कि हम ज्ञान-साध को दो भागों में विभाजित कर सकते हैं, एक है कल्पनाप्रसूत विशेषावलम्बी तथा दूसरा है अन्वीक्षाप्रसूत सामान्यावलम्बी ।^२ तथापि सभी विषयों में अन्वीक्षा-ज्ञान को ही प्रधानता दी जाती रही है और इस प्रकार उसी का विस्तार हुआ है । बहुतेक से लोगों का विचार है कि विकल्पात्मक साधारण ज्ञान के अतिरिक्त विशेषात्मक सामान्य ज्ञान या इंटूइशन का कोई विशेष महत्व नहीं होता । क्रोचे इस विचार को

1 " A picture is divided into the image of the picture and the image of the meaning of the picture ; a poem, into the image of the words and into the image of the meaning of the words , but this dualism of images is non-existent The physical fact does not enter the spirit, but causes the reproduction of the image (the only image which is the aesthetic fact) in so far as it blindly stimulates the psychic organism and produces an impression answering to the aesthetic expression already produced."

—Aesthetic, Ch. XV, P. 171.

2 " Human knowledge has two forms , it is either intuitive knowledge or logical knowledge ; knowledge obtained through the imagination or knowledge obtained through the intellect , knowledge of the individual or knowledge of the universal."

—Croce.

मगत नहीं मानने क्योंकि अन्वीक्षा-निरपेक्ष रूप में भी इटुइशन अथवा विशेष ज्ञान बना रहता है। उदाहरणतः चन्द्रोदय या सूर्यास्त देखकर किसी चित्रकार के मन में जो भाव उत्पन्न होता है, संगीतज्ञ के मन में जो संगीत-सुहरी गूँजती है, वह नितान्त विशेषात्मक होने के साथ ही अन्वीक्षामय्यपूर्ण होता है। किसी चित्र में ऐसे अनेक भाव हो सकने हैं जिन्हें अन्वीक्षा के द्वारा अभिव्यक्त किया जा सके। किन्तु समग्र चित्र में उद्भासित होनेवाले अव्यक्त भाव का अपरागोचर करना पड़ता है। यही इटुइशन है। यह हमारे अन्तर की एक वृत्ति-विशेष है। अन्वीक्षा निरपेक्ष रूप में ईजावृत्ति कहा जा सकता है। इस वृत्ति द्वारा संवेद्य वस्तु को गिणात्मक अव्यक्त प्रकाश कहते हैं। विशेष प्रकाश वस्तुतः ईजावृत्ति का परिणाम है—*intuitive activity possesses intuition to the extent that it expresses them*. प्रकाश का अभिप्राय केवल वाक्यगत अभिव्यक्ति ही नहीं होता, अनित्य एक-एक पंक्ति, रस, शब्द आदि को भी प्रकाश या अभिव्यक्ति कहते हैं। किसी चित्रकार का दर्शन और उसको अभिव्यक्ति निरूपण जटिल होता है, कवि का दर्शन तथा उनकी अभिव्यक्ति शब्दजातीय होती है और संगीतज्ञ सुर के माध्यम से अपने दर्शन तथा अभिव्यक्ति को प्रस्तुत करता है। किन्तु वह सभी प्रकार के दर्शन प्रकाश या अभिव्यक्ति से युक्त होते हैं। अर्थात् दर्शन के साथ-ही-साथ उसको अभिव्यक्ति भी बँधी रहती है। उदाहरण के लिए, हम किसी चित्रकार का यथार्थ दर्शन तथा कर सकते हैं जबकि हमसे उसको कागज पर अंकित करने की क्षमता है।^१ इससे प्रमाणित होता है कि हमने जितनी ही अभिव्यक्ति की क्षमता होगी उतना ही हम दर्शन भी कर सकते हैं। जैसे, किसी काव्य को सुनकर उसके फलस्वरूप हमारे ध्यान में ऐसा रूप उपस्थित होता है कि हमारा चित्त अन्दर-हो-अन्दर किसी स्फूर्ति से भर जाता है और अनेक भावा के साथ-साथ आनन्द भी प्रकाशित हो उठता है। इस बोध-व्यापार में अनुभव तथा प्रकाशन-व्यापार दोनों की ऐसी एकता रहती है कि यह एक-दूसरे से अलग नहीं किया जा सकता।^२ प्रायः हमारे इस बात पर

1. "The intuition and expression together of a painter are pictorial, those of a poet are verbal, but be it pictorial or verbal or musical, or whatever else it be called, no intuition or expression can be wanting, for it is an inseparable part of intuition. How can we possess a true intuition of a geometrical figure unless we possess so accurate image of it as to be able immediately to place upon paper or on a slate?"

2. "Sentiments or impressions pass by means of words from the obscure region of the soul into the clarity of the contemplative spirit. In this cognitive process it is impossible to distinguish intuition from expression."

अज्ञान ही नहीं कर पाता, क्योंकि ज्ञान प्रकार के दर्शन का यथाथ दर्शन कहा जाता है उसका मन न ही पर भा हमारे मन में यथाथ दर्शन घटित हो जाता है। गणकन द्वारा अंकित किया चित्र के प्रत्यक्ष दर्शन के द्वारा हम उसकी उस दृष्टि को समझ सकते हैं जिसमें अपने चित्र अंकित किया है। मैडॉन का चित्र अंकित करने समय गफेल के हृदय में जो भाव उठ रहे थे या जो विविधरूपी अनात्मरूप हो रहा था, उसके समान मेडोना का चित्र देखने समय हमारे सामने किये ज्ञान का चित्र उपरिबत नष्ट होता। अभिप्राय यह कि यदि हम उस स्तर के दर्शन से सम्पन्न होंगे तो उनी स्तर की अभिव्यक्ति भी अवश्य ही होगी। इसी कारण साधारण दर्शक गफेल के चित्र को देखकर केवल सुगन्धमात्र से उसके रंगों के मिश्रण पर ही व्यास देकर रह जाते हैं और स्वयं कृतिका की दृष्टि से ही उस चित्र को नहीं देख पाते। बहुत-से लोग कहा करते हैं कि उनके हृदय में बड़े गंभीर दिग्भार होते हुए हैं, किन्तु वे उन्हें अभिव्यक्त नहीं कर पा रहे हैं। सही बात यह है कि उनका यह कथन एकदम सही है, क्योंकि हृदय में उदभसित गम्भीर तत्त्व उपद्रुत लोगों के भाव में प्रकाशित हुए बिना रह सकता। ऐसी व्यक्ति का बिना अभिव्यक्ति के मन हता हो जाता है उसके विचार-सारिद्र्य को अस्वीकार नहीं दिया जा सकता। बहुत-से लोगों की भ्रांत्य पराणा है कि राफेल के समान ही वह भी पैटोना की कल्पना कर सकते हैं, किन्तु उनमें और राफेल में अन्तर यही है कि उसने अपने अदभुत शिक्षण-कौशल से उसे जिन रूप में उपस्थित किया है वे उसे उनी रूप में अभिव्यक्त नहीं कर पाते। उनमें केवल गिल्ड-बालुर्ष का अभाव है, अन्यथा उनको और राफेल की कल्पना में किसी प्रकार का अन्तर नहीं है। वस्तुतः चित्रकार चित्र अंकित करते समय अपने चर्मचक्षुषा की उपेक्षा करके अपनी कल्पना के सहारे ही दर्शन और अनुभव करता है। कहा जाता है कि 'एलाल सपर' नामक चित्र अंकित करने के पूर्व लियोनार्डो डा विंची एक सप्ताह तक चित्रकला के सम्मुख स्थिर भाव से बैठे रह गये किन्तु तूनीका से एक भी रेखा अंकित न कर सके। इसीलिए अन्तर्चक्षु द्वारा किये गये दर्शन को ही यथार्थ दर्शन मानना चाहिए। जिसका अन्य लोग आभास मात्र पाते हैं। चित्रकार या कवि उनी का समग्र रूप में दर्शन करते हैं। साधारण व्यक्ति में उनकी इस वृथत्ता के कारण ही उन्हें कवि या चित्रकार जैसे अमान्य नाम दिये जाते हैं। चित्रकार अथवा कवि जिस वस्तु का ध्यान द्वारा दर्शन कर लेते हैं, उनी को रंग या वाक्य के माध्यम से प्रकट भी करते हैं। क्रांचे

The one is produced with the other at the same instant because they are not two but one " (conquid)

की इस उक्ति के साथ कालिदासकृत शकुन्तला के रूप-वर्णन का साम्य देखा जा सकता है। कालिदास ने कहा है कि विधाता ने अपने चित्त में समस्त रूप-सभार को धारण करके शकुन्तला के रूप में मानो उसमें प्राण डाल दिये हैं, अन्यथा उसका ऐसा रूप संभव न होता :—

चित्ते निवेश्य परिकल्पितसत्त्वयोगा

रूपोच्चयेन मनसा विधिना कृता नु ।

स्त्रीरत्नसृष्टिरपरा प्रतिभाति सा मे.

धातुर्विभुत्वमनुचिन्त्य वपुश्च तस्याः ॥ २ । ९

हम सभी में कवि, शिल्पी या संगीतज्ञ की प्रतिभा का कुछ-न-कुछ अंश विद्यमान रहता है। किन्तु केवल उसी अकिंचित्क अंश को आधार मानकर किमा व्यक्ति की उनसे समानता स्थिर नहीं की जा सकती। केवल इस प्रकार के दर्शन अथवा अनुभव के प्रकाशन के सहारे काव्य अथवा चित्र का निर्माण करना संभव नहीं है। यह वस्तु-से लोगो ने स्वीकार किया है कि रूपायन—आर्ट—अन्तर्दृष्टि का ही परिणाम है। फिर भी केवल अन्तर्दृष्टि ही आर्ट नहीं है। दृष्टि के अनिश्चित उम्का ऐसी वस्तुओं से संयोग रहता है जिनकी सहायता से आर्ट की सृष्टि होती है। इतना होने पर भी यह बताना कठिन है कि यह वस्तुएँ कौन-सी हैं। दर्शन तथा प्रकाशन दोनों अभिन्न हैं, अतएव इनके बीच कोई अन्य हेतु या व्यापार नहीं हो सकता। रूपायन में अपेक्षित दर्शन का थोड़ा-सा प्रसार होने पर ही उनकी सिद्धि नहीं हो जाती। क्रोचे दार्शनिक तथा अन्य दर्शनों में पार्थक्य स्वीकार नहीं करते। उनका विचार है कि इन दोनों में प्रकारगत पार्थक्य न होकर केवल विस्तारगत पार्थक्य होता है। उदाहरण के रूप में कहा जा सकता है कि साधारण प्रेमगीत में नरनारी समूह के दैनिक प्रेम-निवेदन की अपेक्षा व्याप्ति की कमी है। यह माना जा सकता है कि दोनों में समान गंभीरता है; किन्तु लेपाडों के प्रेम-संगीत की तुलना में उनकी व्याप्ति अत्यन्त कम है। इसी व्याप्ति शब्द के द्वारा क्रोचे ने परिणाम निश्चित किया है। यह निश्चित नहीं है कि प्रेम का अत्यन्त गंभीर अनुभव करने पर ही उसकी चौफेर व्याप्ति बढ़ जायगी। इस व्याप्ति के महत्व को 'गंभीरता' शब्द के द्वारा प्रकट नहीं कर सकते। ध्यान देने की बात यह है कि यों तो हम बातचीत में सदा ही गद्य का व्यवहार करते हैं, किन्तु वह गद्य निश्चय ही रवीन्द्र-नाथ के गद्य की समानता नहीं कर सकता अथवा वही नहीं बन सकता। परन्तु इन दोनों में प्रकारगत कोई पार्थक्य नहीं होता। यह भी हो सकता है कि किसी दारुण कष्ट के कारण हमारा गद्य रवीन्द्रनाथ के गद्य से अपेक्षाकृत अधिक व्यथापूर्ण

हो, तथापि हमारा वह गद्य आर्ट नहीं कहला सकता । क्रोचे ने प्रतिभा नाम की कोई अलौकिक शक्ति इसीलिए स्वीकार नहीं की है कि हमारे द्वारा प्रयुक्त 'जल लाओ, भात खाये' आदि वाक्यों में प्रयुक्त गद्य प्रकारतः और जानितः एक ही प्रकार के दर्शन से सम्पन्नित है । केवल दर्शन-शक्ति के आतिशय के अनिरिक्त प्रतिभा-शक्ति का और कोई अर्थ नहीं हो सकता । इसी दर्शन-आतिशय के आधार पर किसी प्रतिभावान् व्यक्ति से हमारा पार्थक्य व्यति होता है । ऐसी दशा में यह कहा जा सकता है कि प्रतिभा नानक कोई अलौकिक शक्ति नहीं होती ।^१

सुन्दर के रूप में गृहीत वस्तु को विषयवस्तु (कॉन्टेन्ट) तथा प्रकाशभंगी (फॉर्म) नामक दो भागों में बाँटा जा सकता है । इन दोनों को ध्यान में रखते हुए कभी किसी ने केवल विषयवस्तु को, किसी ने प्रकाशभंगिमा को और किसी-किसी ने दोनों को ही सौन्दर्य का आधार बनाया है । वस्तु में नूतनता न होने पर भी उसके विन्यास में जो नूतनता रह सकती है, उसके सन्बन्ध में जयन्त ने कहा है :—

कुतो वा नूतनं वस्तु वयं उत्प्रेक्षितुं क्षमाः ।

वचांविन्यासवैचित्र्यमात्रमत्र विचार्यताम् ॥

कुन्तक ने भी कहा है कि शब्द और अर्थ के विचित्र विन्यास या बन्ध पर ही काव्य की सुन्दरता निर्भर है :—

शब्दार्थौ सहितौ वक्रकविव्यापारशालिनी ।

बन्धे व्यवस्थितौ काव्यं तद्विदाह्लादकारिणी ॥

...

..

...

साहित्यमनयोः रोमाशालितां प्रति काव्यसौ ।

अन्यूनातिरिक्तत्वं मनोहारिग्यवस्थितिः ॥

क्रोचे ने भी यही कहा है कि प्रकाशभंगिमा या फॉर्म ही सौन्दर्य का प्राण है । विषय-वस्तु मात्र या उसके साथ भंगिमा का सम्मिलन सौन्दर्य का जनक नहीं है ।

1 "Nor can we admit that the word genius as distinct from the non-genius of the ordinary man possesses more than a quantitative signification. Great artists are said to reveal us to ourselves. But how could this be possible unless there be identity of nature between their imagination and ours and unless the difference will be only one of quantity . . . The cult and superstition of the genius has arisen from this quantitative difference having been taken as a difference of quality. It has been forgotten that genius is not something that has fallen from heaven but humanity itself "

वीक्षावृत्ति के द्वारा विषयवस्तु निरन्तर परिष्कृत होकर सुन्दर रूपों में दिखाई देता है। विषयवस्तु और प्रकाशमगिमा दोनों की स्वतन्त्र सत्ता के संयोग से सौन्दर्य की निष्पत्ति कोचे को स्वीकार नहीं है।^१ उनका विचार है कि जब वीक्षावृत्ति के द्वारा वृक्षों के रूप आदि परिवर्तित या परिष्कृत रूप में उपस्थित किये जाते हैं, तभी उनसे सौन्दर्य उत्पन्न होता है। वीक्षावृत्ति के द्वारा सम्पन्न होने वाला व्यापार ही सौन्दर्य का सृजन करता है। इस वृत्ति के प्रयोग के बिना विषयवस्तु की अपनी कोई सत्ता सिद्ध नहीं आती। इसी कारण विषयवस्तु का स्वतन्त्र सत्ता से हम परिचित नहीं होते और यही कारण है कि विषयवस्तु और प्रकाशमगिमा पृथक् सिद्ध नहीं होती। उनका स्वतन्त्र सम्बन्ध स्वीकार नहीं किया जा सकता। वीक्षावृत्ति का प्रयोग एक ओर जहाँ वस्तु का उपधायक है वहाँ वह प्रकाशोपधायक भी है। प्रकाशोपधायक वृत्ति में आकर्षण की सामर्थ्य होती है। इसी कारण वह वृत्ति वस्तु को प्रकाशमय बना देती है और उसका व्यापार भी ह्लादजनक होता है।^२ तात्पर्य यह है कि प्रकाशमयी अपनी सामर्थ्य से उपयोगी वस्तु को ज्ञानमय बना देती है। ज्ञानमय होने से पूर्व वस्तु का स्वरूप अज्ञात रहता है। उसका स्वरूप ज्ञान हो जाने पर ही प्रकाशमगिमा के संयोग से वह वस्तु प्रकाशित हो उठती है। उपयोगी या उपयुक्त प्रकाशमगिमा से ही आह्लाद उत्पन्न होता है। इसी कारण

1 "We must reject the thesis, that makes the aesthetic fact to consist of the content alone (that is, the simple impressions) in like manner with the other thesis which makes it to consist of a junction between form and content, that is, of impressions, plus expressions. In the aesthetic fact the aesthetic activity is not added to the impressions, but these latter are formed and elaborated by it. The impressions re-appear as it were in expressions, like water put into a filter which re-appears the same and yet different on the other side. The aesthetic fact, therefore, is formed, and nothing but formed."

2 "It is true that the content is that which is convertible into form, but it has no determinable qualities until the transformation takes place. We know nothing of its nature. It does not become aesthetic content at once, but only where it has been effectively transformed. Aesthetic content has also been defined as what is interesting. This is not an untrue statement, it is merely void of meaning. What then is interesting? Expressive activity. Certainly the expressive activity would not have raised the content to the dignity of form, had it not been interested. The fact of its having been interested is precisely that fact of its raising the content to the dignity of form."

वस्तु, हस्त तथा प्रकाश तीनों ही सम्बन्धित रूप में एकसाथ प्रतीत हुआ करते हैं। ये परस्पर अयुतसिद्ध हैं, इस कारण इसकी वृक्ष-सत्ता या सम्बन्ध-स्वतन्त्रता स्वीकार नहीं की जा सकती।

वीक्षावृत्ति के द्वारा आभावरूप में प्रकाशमान रूप की अवस्थिति ही सौन्दर्य-पञ्चायक होती है। यही कारण है कि प्रकृति के अन्धावृत्ति मात्र को सुन्दर नहीं कहा जा सकता। "The painted wax figures that seem to be alive and before which we stand astonished in the museum do not give aesthetic intuitions." एक फोटोग्राफर द्वारा खींचे गये फोटो में केवल उन्हीं स्थलों पर सौन्दर्य ज्ञान पड़ेगा जहाँ-जहाँ उसमें उस चित्रित व्यक्ति की श्रृंगारणी का सुचारु प्रदर्शन हुआ होगा। केवल यन्त्र की सहायता से उपस्थित की गई छाया में वैदिक सौन्दर्य नहीं होता। क्लोचे के मतानुसार वीक्षावृत्ति में एक प्रकार की ऐसी व्यापकता रहती है कि रूपाकार—'रूप' शब्द में यहाँ श्रवणन्द्रियगत रूप भी ग्रहण किया गया है—में कथित अथवा प्रकाशित सभी कुछ वीक्षावृत्ति के अन्तर्गत समा जाता है। अतएव रूप-ग्रहण अथवा रूप-प्रकाश के अतिरिक्त क्लोचे ने किसी अन्य स्वतन्त्र सौन्दर्यवृत्ति को स्वीकार नहीं किया है। वीक्षावृत्ति के व्यवहार करने पर रूपमात्र सौन्दर्य कहा जा सकता है। हम किसी चित्र में केवल चक्षुरिन्द्रिय के योग्य रूप ही नहीं देखते, अपितु सभी इन्द्रियों के लिए उपयोगी रूप को भी देखते हैं।^१ इसका कारण यह है कि हम सम्बन्ध में निश्चित रूप से नहीं कहा जा सकता कि अमुक वस्तु और रूप इसलिए सुन्दर है और अमुक इसलिए नहीं है या नहीं हो सकता। किसी भी इन्द्रिय पर पड़नेवाला प्रभाव वीक्षावृत्ति की दृष्टि से ग्रहण किये जाने के साथ ही यदि व्यक्त भी किया जा सकता है तो वह सुन्दर प्रतीत हो सकता है। वीक्षावृत्ति का यही अर्थ है कि वह अपने व्यापार के द्वारा अनेकों संस्कारों (इम्प्रेशन्स) का एक करके अयुतसिद्ध समवाय को सिद्ध करती है। इसी कारण सौन्दर्य मात्र को समग्रता-नापेक्ष्य माना गया है। किन्तु सामग्री की समग्रता एवं अस्पष्टता की धारणा ही सौन्दर्य का प्राण है। अवलोक धारणा ही प्रकाश कहलाती है। किसी

1 "All impressions can enter into aesthetic expressions, or formations, though they are not bound to do so. The belief that a picture yields only visual expressions is only a curious illusion. The bloom of a cheek, the warmth of a youthful body, the sweetness and freshness of a fruit, the cutting of a sharpened blade are not these, also, impressions that we had from a picture?"

भी काव्य या चित्र का विश्लेषण करके उसे खण्डशः देखने पर उसकी समग्र सौन्दर्यानुभूति में बाधा आती है । ^१

क्रोचे की धारणा है कि सभी प्रकार की आर्ट वीक्षादृष्टि से ही उत्पन्न होती है, अर्थात् वीक्षादृष्टि से प्रकाशित (प्रोजेक्ट ऑफ ऐस्थेटिक ऐक्टिविटी) वस्तु ही आर्ट कहलाती है । अखण्डता का एककालिक बोध ही वीक्षादृष्टि के द्वारा प्रकाशित होता है । किसी भी शिल्पी के चित्र में उसके शिल्प की समग्र मूर्ति एकसाथ प्रतीत हुआ करती है, वह उसके खण्ड रूप की धारणा नहीं करता । यह भी ठीक है कि किसी मूर्ति को अंकित करते समय उसके अंग-प्रत्यंग को क्रमशः अंकित किया जाता है । इसी प्रकार गीत गाने हुए उसकी स्वरलहरी और उसके सामञ्जस्य को एक क्रम से ही प्रकाशित किया जाता है । किन्तु चाहे चित्रकार हो चाहे संगीतज्ञ, इनके चित्र में अंग-निरपेक्ष रूप में अखण्ड चित्र या संगीत अपने समग्र रूप में एकसाथ ही व्यक्त होता है, इन्हें उसके अंगों का ज्ञान नहीं होता । दृष्टान्तस्वरूप रॉयस (Royce) के द्वारा प्रणीत 'दी स्पिट ऑफ मॉडर्न फिलॉसोफी' से मोजार्ट (Mozart) के आत्मविश्लेषण को लिया जा सकता है । मोजार्ट का कहना है कि वह यह नहीं समझ पाता कि सोते के जल के समान उसके चित्र में सुर-धारा कैसे अविराम प्रवाहित होने लगती है । वह इतना ही कह सकता है कि भला लगने पर वह सबका स्मरण करते हुए गुन-गुनाने लगता है । इसका परिणाम यह होता है कि वह जब स्मृत रूप किसी अज्ञात शक्ति से परस्पर सगठित हो जाते हैं और एक रूप-विशेष धारण कर लेते हैं । जब यह रूप-ग्रहण की ग्थिति समाप्त हो जाती है तो वह उसके समग्र रूप को एक सुन्दर छवि के रूप में उपस्थित पाता है । गीत गाने समय के स्वर-क्रम के समान स्वर-क्रम दूसरे समय नहीं रहता, इसीलिए सभी राग-रागिनियाँ एक-दूसरे में मिली-जुली-सी प्रतीत होती हैं, तब उनका भेद नहीं जान पड़ता, उनका पृथक् रूप उपस्थित नहीं होता । गाने के समय वह स्वरूप अपने-आप छुनता हुआ चला आता है । ^२

1 "The conception of expression as activity is the indivisibility of the work of art. Every expression is a unique expression. Activity is a fusion of the impressions in an organic whole. A desire to express these has always prompted the affirmation that the work of art should have unity or—what amounts to the same thing—unity in variety. Expression is a synthesis of the various, the multiple in the one. Division annihilates a work as dividing the organism into heart, brain, muscles, nerves and so on, turns the living being into corpse."

2 "My ideas come, as they will, I don't know how, all in a stream. If I

दर्शन (इंड्रशन्) को क्रोचे एक विशेषात्मक विज्ञान मानते हैं। यह ऐसा ही है जैसे पृथक्ता-बोध के लिए कहा जाना है : 'यह नदी है, यह तालाब है, यह वृष्टि है' आदि। अपने इस विशेषात्मक स्वरूप के कारण यह सामान्यात्मक ज्ञान से स्वतंत्र होकर रह सकता है। किन्तु इसके विपरीत सामान्यात्मक ज्ञान सदैव इस विशेषात्मक ज्ञान पर ही अवलम्बित रहता है। वह कभी भी विशेष-निरपेक्ष नहीं रह सकता। यह नहीं कहा जा सकता कि सामान्यात्मक ज्ञान विशेष-निरपेक्ष हो ही नहीं सकता, बल्कि इसका अभिप्राय यह मानना चाहिए कि सामान्यात्मक अथवा आन्वीक्षिकी ज्ञान के साथ विशेष अनुभूति या दर्शन भी जुड़ा रहता है। विचार करने पर हम उसे व्यक्त भी कर सकते हैं। प्रकाशन ही दर्शन का स्वभाव है। वस्तुतः हम कोई बात तभी कहते हैं जब उसपर पहले विचार कर लेते हैं। इस प्रकार भाषा का महारा छोड़कर कोई भी विचार जीवित नहीं रह सकता, उसे अभिव्यक्त तो होना ही पड़ेगा। इस प्रकार भाषा में दर्शन का स्वरूप प्रकाशित हो जाता है।

क्रोचे के मतानुसार इंड्रशन् तथा पर्सेप्शन (Perception) में भेद है, दोनों को दर्शन नहीं कहा जा सकता। पर्सेप्शन को हम इन्द्रिय-दर्शन कह सकते हैं। किसी वस्तु को आंख से देखकर हम उसके किसी एक रूप का दर्शन करते हैं। यही इन्द्रिय-दर्शन है। किन्तु जब उसी दर्शन का अध्यात्म-भाव से मनन या ध्यान के द्वारा एक विशेष अनुभूति के रूप में ग्रहण करते हैं, तब वह इंड्रशन् कहलाता है। ऐन्द्रियक दर्शन विच्छिन्न और अर्थ-विहीन हो सकता है, किन्तु आन्तरिक अनुभूति सार्थक और अखण्ड ही हुआ करती है। चाहे विज्ञान हो चाहे दर्शन उनके विचार के लिए जब कभी भी गंभीर विचार किया जाता है तब उसके साथ ही विशेष-अनुभूति भी प्रकाशित हुआ करती है। अतएव हम किसी

like them I keep them in my head and people say that I often hum them over myself Well, if I can hold on to them, they begin to join on to one another, as if they were bus that a pasting cook should join them together in his pantry And now my soul gets heated, and if nothing disturbs me, the peace grows larger and brighter until, however long it is, it is all finished together in my mind so that I can see it at a glance as if it were a pretty picture of a pleasing person Then I don't hear the notes one after another as they are hereafter to be played, but it is as if in my fancy they were all at once And that is a vevel. While I am inventing it all seems to me like a fine vivid dream; but that hearing it all at once (when the invention is done), that is the best. What I have once so heard I forget not again, and perhaps this is the best gift that God has granted me "

समय विज्ञान या दर्शन-ग्रंथ को सौन्दर्य की सृष्टि मान सकते हैं, भले ही किसी दूसरे समय हम केवल उनकी जटिल विचारधारा से अभिभूत रह जाते हैं और उनमें सौन्दर्य की कल्पना भी नहीं कर पाते ।^१ इसका अभिप्राय यह है कि यदि कोई वैज्ञानिक अपनी बात को इस प्रकार उपस्थित नहीं कर पाता कि वह हमारे लिए सौन्दर्य की अनुभूति करानेवाली रचना सिद्ध हो तो भी उसका दोष नहीं कहा जायगा, किन्तु यदि विचारकार या कवि की अनुभवभंगिमा स्पष्ट न हो सकी तो वह निरर्थक सिद्ध हो जाती है । रूमायन (आर्ट) में प्रकाशभंगी के अतिरिक्त न तो वस्तु का सत्ता ही स्वीकार की जा सकती है न वस्तु से एकरूपता ही रह पाती है । “ It is most true that art does not consist of content but also it has no content. ”

इस प्रकार यह देखा जा सकता है कि क्रोचे भी हेगेल, शोपेनहावर तथा बहुत कुछ कार्ट की भाँति सौन्दर्य को एक प्रकार का अध्यात्मबोध स्वीकार करते हैं । क्रोचे ने साधारणतः हमारे चित्त के बोधात्मक तथा व्यापारत्मक नामक दो स्वरूप स्वीकार किये हैं । वह बोध या व्यापार के अतिरिक्त भावसंवेग (फ्रीलिंग या सेन्टीमेन्ट) को मन की कोई स्वतन्त्र वृत्ति नहीं मानते ।—a third general form of the spirit, or a form of feeling does not exist (Philosophy of the practical—chap. II. p. 21) . उनका मत है कि भावसंवेग अथवा वेदना की कोई स्वतन्त्र सत्ता नहीं है । वे दोनों विविध सवित् एवं इच्छात्मक व्यापार के स्वरूपगत प्रकारभेद मात्र हैं ।—The feeling of love or of patriotism and the others made use of in the example are revealed to philosophy as a series of acts of thought and of will, variously interlaced (P. 24.) .

क्रोचे ने वेदना को स्वतन्त्र वृत्ति नहीं स्वीकार किया है सही, किन्तु बोध के

1 “ Art and science, then, are different, and yet linked together, they meet on one side which is the aesthetic side. Every scientific work is also a work of art. The aesthetic side may remain little noticed when our mind is altogether taken up with the effort to understand the thought of the men of science and to examine its truth. But it is no longer concealed when we pass from the activity of our understanding to that of contemplation and behold that thought either developed before us, limpid, exact, well-shaped without superfluous words with appropriate rhythm and intonations, or confused, broken, embarrassed, tentative.”

प्रकारगत भेद-स्वरूप अथवा सुख-दुःखात्मक वेदना के वैमन्य के देखते हुए वह उसे अस्वीकार नहीं करते हैं। स्थूल रूप से क्रोच वेदना, सचित्, बोध अथवा क्रियात्मक व्यापार की एक विशेष रूप में मत्ता स्वीकार करने हैं। हमारे यहाँ संस्कृत दर्शन में भी अनेक विद्वान् सुख-दुःख को स्वतन्त्र न मानकर उसे ज्ञान का ही प्रकारगत भेद मानते हुए सुख को अनुकूलवेदनीय और दुःख को प्रतिकूलवेदनीय स्वीकार करने हैं। क्रोच ने कहा है कि वेदना चिरकाल तक पदार्थ के एक भावमग्न रूप को लेकर बनी रहती है और जब हम उनका विशेष स्वरूप समझ जाते हैं तभी उसमें एक नूतन स-उपलब्ध होता है। दृष्टान्त स्वरूप उन्होंने कहा है कि जवनक लोगो ने वीक्षावृत्ति की स्वतन्त्रता को नहीं समझा तबतक वे सौन्दर्यबोध एवं सौन्दर्यसृष्टि को एक अनिर्वचनीय ह्लादन-व्यापार मानते रहे। किन्तु इस ह्लादन-व्यापार का बिरलेपण करके देखें तो पता चलेगा कि इसमें अनिर्वचनीयता का कोई लक्षण नहीं है, बल्कि उसके स्थान पर महज स्वाभाविक वीक्षावृत्ति कार्य किया करती है। एक त्रिषुद्ध दर्शन-व्यापार के स्वतन्त्र ही सौन्दर्य की सृष्टि संभव होती है। वेदना या ह्लाद से सौन्दर्य की उत्पत्ति स्वीकार करके वस्तुतः अलौकिकता का आश्रय लेते हुए एक प्रकार से हमारी तत्त्वबुद्धि या तत्त्वज्ञानता में बाधा उपस्थित कर दी जाती है। क्रोच ने इसीलिए बताया है कि उसके द्वारा स्वीकृत चार प्रकार की वृत्तियों के अतिरिक्त वेदनात्मक अथवा भावमग्न्यात्मक नाम का कोई स्वतन्त्र व्यापार नहीं होता। किसी भी जाति की वेदना या भावमग्न को किसी-न-किसी मूलवृत्ति के प्रकारगत स्वरूप अथवा उसकी व्यापकता को दृष्टि से ग्रहण करना संभव है। दर्शनशास्त्र में क्रोच के अनुसार वेदना का कोई स्थान नहीं है। ज्ञान की अन्तर्वर्ति विशेषात्मक अनुभूति से रूपायन की उत्पत्ति अथवा उसकी अभिव्यक्ति होती है और इसी कारण वह दर्शनशास्त्र अथवा विज्ञान से स्वतन्त्र है। उक्त दोनों शास्त्र ज्ञान की सामान्यात्मक वृत्ति से व्यापृत रहते हैं।

बहुत-से लोगो का विचार है कि आर्ट का काम साधारणीकरण या सामान्यात्मकता की सिद्धि कराना है। इस प्रकार के भ्रान्त विचार के जन्मदाता वस्तुतः अरस्तू ही हैं। दर्शनशास्त्र के साथ सामान्यात्मक साधारणीकरण का सम्बन्ध अवश्य है, किन्तु वीक्षाशास्त्र के साथ उसका कोई सम्बन्ध नहीं है। आर्ट कहने ही उसमें मन की सकल्पात्मक वृत्ति से व्याप्त विशेषात्मक अनुभूति का बोध होता है। इससे न तो किसी बाह्य विषय की जाति-विशेष का ही बोध होता है न किसी गुण अथवा लक्षण का ही पता चलता है। इससे केवल एक प्रकार की अवलम्ब अनुभूति

ही उत्पन्न होता है। यही कारण है कि हममें विकल्पात्मक विश्लेषण सहायक मिद्ध नहीं होता, बल्कि इसके विपरीत केवल एक मूर्तिमय स्वरूप ही ग्रहण किया जाता है। इसीलिए यहाँ अन्वीक्षा-व्यापार के कारण-कार्य प्रयोग का संकेत तक नहीं रहता।^१

कोंचे ने वेदना (फीलिंग) की स्वतन्त्रता को अस्वीकार किया है, किन्तु जिस वीक्षावृत्ति के द्वारा कवि या शिल्पी के अन्तर में किसी मूर्त प्रत्यय की प्रत्यक्ष अनुभूति होती है उसी के साथ यह वेदना भी जुड़ी रहती है। इसीलिए यह स्वीकार किया गया है कि आर्ट में मन की गभीर कामना व्याप्त रहती है। जिस समय वीक्षावृत्ति के द्वारा कोई कवि या चित्रकार अपने अन्तर में किसी मूर्ति की धारणा करता है, उस समय उस मूर्ति की वहिर्जगत में मन्वता अथवा दूसरी वस्तुओं से उसके सम्बन्ध का ध्यान नहीं रहा करता। वह अपनी समस्त आत्म-शक्ति लगाकर ही उस मूर्ति को अपने अन्तर में धारण करता है। इस अन्तरात्मा की प्रेरणा के साथ ही कामना का संयोग रहता है। कवि या शिल्पी की अन्तरात्मा और व्यक्तित्व का कामनायुक्त आत्मप्रकाश ही मूर्त प्रकाश या आर्ट कहलाता है। आर्ट को मूर्त प्रकाश मानकर कोई जितना ही किसी कविता में नाना प्रकार की युक्तियों की अन्वेषण करता है उतना ही वह आर्टहीन होती चली जाती है। वृत्तिमात्र सामान्यात्मक होती है और दर्शनशास्त्र के अन्तर्गत ग्रहण की जाती है। कवि का तत्त्व-विचार से सम्बन्ध न होकर उसका काम केवल मूर्त अनुभूति, स्नान, आत्म प्रकाश, आनन्दामिव्यक्ति तथा नाना प्रकार की भावराशि में होता है। यदि कवि अपने काव्य के द्वारा हममें अपने अन्तर्लोक के इसी स्नान या भाव-संसार को जाग्रत करने में समर्थ होता है और अपने अनुभव के साथ दूसरे व्यक्ति को सहा-नुभावी बना सकता है, तो उसके काव्य को सार्थक मानना चाहिए।^२

1 L' arte si regge unicamente sulla fantasia: la sola sua immediatezza non ha immagini. Non classifica gli oggetti non li promette, ne li immagina non li qualifica, non li dimostra, li sente, ma presenta. Niente di fine. E per ciò in quanto essa è coscienza non illustra una "concezione" tale che coglie il reale senza alterazioni e falsificazioni, L' arte intuitiva è in quanto lo porge nella sua immediatezza, non ancora mediata e rischiata dal concetto, si deve dire intuizione pura (Problemi di Estetica p. 14).

2 But if the relation between desire and action be the ultimate reason for the distinction between art and history, and this distinction be the theoretical reflection of that real relation the conception of art as representation of volitional facts, taken in their quite general and

क्रोधे अलौकिकता (मिल्थीसिज्म) के पूर्ण विरोधी हैं । उनकी धारणा है कि अलौकिकता को आधार मानकर आलोचना करने ही हम अपने विचार-दारिद्र्य का परिचय दे देते हैं । उनका कथन है कि आर्ट को किसी अलौकिक-वृत्ति से उद्भूत मानना और केवल इसी आधार पर उसे दर्शन या विज्ञान की अपेक्षा श्रेष्ठ घोषित करना अपनी जड़ता को ही प्रमाणित करना है । इसके विपरीत आर्ट को सभी शास्त्रों से श्रेष्ठ मानने के स्थान पर सबकी अपेक्षा निम्नतम वृत्ति से उत्पन्न माना जा सकता है । कारण यह है कि सौन्दर्यवृत्ति या वीक्षावृत्ति-व्यापार में सामान्यधर्मवर्जित विशेष और मूर्त स्वभाव को ग्रहण किया जाता है । दर्शन-विज्ञान आदि विचारधाराओं की पृष्ठभूमि के रूप में यह अतिभौतिक मूर्त स्वरूप आवश्यक होता है । इस मूर्त वस्तु का अवलम्बन लेकर इनमें परस्पर तुलना करने पर सामान्यात्मक सज्ञा (कॅनसेंट) अथवा प्रमा उपस्थित होती है उनकी विशिष्ट परम्परा को दिखाने के लिए ही विज्ञान अथवा दर्शन का जन्म होता है । दर्शन अथवा विज्ञान की स्थापना भिन्न-भिन्न वस्तुओं के परस्पर सम्बन्ध का ज्ञान अथवा जाति के संकेतग्रह के द्वारा होती है । इस प्रकार मूर्त वस्तु का अवलम्बन करने के कारण इतिहास तथा दर्शन-समुद्भूत मानवी ज्ञान दोनों ही एक ही जाति के हैं । इतने पर भी इनमें दो और व्यापार भी रहा करते हैं । यह है कारण-कार्य के आधार पर सम्बन्ध-निर्णय और दूसरा है घटनाओं की बाह्य सत्ता के सम्बन्ध में असन्दिग्ध विश्वास । इन दोनों के न होने पर तो इतिहास की धारणा ही उत्पन्न नहीं हो सकती । ऐसा जान पड़ता है कि आर्ट में हमें सभी प्रकार के विज्ञान के आदि और मूलभूत उपादान प्राप्त हो जाते हैं । ऐसी दशा में हम आर्ट की अनुभूति को मूल उपादानभूत कह सकते हैं । तब हमें उसे निम्नतम

indeterminate nature, in which desire is as action and action as desire reveals why art affirms itself as representation of feeling, and why a work of art does not seem to possess and does not possess value, save for its lyrical character and from the imprint of the artist's personality "The work of art that reasons or instructs as to things that have happened, and finds a substitute for intimate and lyrical connections in historical reasonings and connections, is justly and universally condemned as cold and infertile. We do not ask the artists for a philosophical system nor for a relation of facts but for a dream of his own, for nothing but the expression of a world desired or abhorred, or partly desired and partly abhorred. If he make us live again in this dream the rapture of joy or the incubus of terror, in solemnity or in humility, in tragedy or in laughter, that suffices. (Philosophy of practical—pp 267-68)

श्रेणी में स्थान देने के लिए भी बाध्य होना पड़ेगा । ^१ किन्तु निम्नतम कहने का अभिप्राय यह नहीं है कि इसका किसी अन्य की अपेक्षा प्रयोजन कुछ कम सिद्ध किया जाय अपितु ऐसा कहकर एक प्रकार से इसका सर्वश्रेष्ठ स्थान ही स्वीकार किया जाता है । यह इसलिए कि बिना इसका सहाय लिये इसकी पर्याप्त भूमि पर पहुँचना संभव नहीं होता । ^२ आर्ट का व्यापार कल्पना तथा छवि में सम्बन्ध रखता है । आर्ट किसी वस्तु को श्रेणियों में विभाजित नहीं करती और न उनके काल्पनिक या सत्य तत्त्व की ही ग्योज करती है ! आर्ट किसी वस्तु का लक्षण भा निर्धारित नहीं करती । वह केवल अनुभव-पट्ट होती है । अन्वीक्षा या अन्य किसी वृत्ति के प्रयोग के पूर्व केवल एक छवि या मूर्ति की धारणा करना ही आर्ट का धर्म है । आर्ट की रूपा सिद्धि इसी में है कि वह अन्य समस्त वृत्तियों से पूर्णतया अलग रहकर नितान्त स्पष्ट रूप में एक मूर्ति सामने ला सके । यह दुर्बलता ही इसकी सबलता है ।

निर्विकल्प भाव से किसी मूर्ति की अभिव्यक्ति का ज्ञान ही स्वयंप्रकाश ज्ञान (गोरइन्टुइशन) है । जिस व्यक्ति में यह ज्ञान उत्पन्न होता है उसे कवि कहते हैं । ^३ जिस समय अपने ध्यान में ही कवि समस्त जगत् का दर्शन करके उसी में वृद्ध-ता जाता है तभी वह कवि कहलाने का अधिकारी सिद्ध होता है । इस चेतना के प्रथम स्फुरण से ही आर्ट का स्वरूप निश्चित होता है । जिस वृत्ति का अवलम्ब लेकर आर्ट उत्पन्न होती है उसका अवलम्ब लिये बिना ज्ञान रूपी वृद्ध के शास्त्रा-पत्रादि की कल्पना भी नहीं की जा सकती । अतः यह कहा जा सकता है कि स्वय-प्रकाश ज्ञान ही समस्त ज्ञान, इच्छा आदि का आदि-उपादान होता है । इसी स्वयंप्रकाश ज्ञान से हमारी आन्तरिक ज्ञान-वृत्ति का आदि-व्यापार उत्पन्न होता है । अभिव्यक्ति (एकनप्रेशन) इसी का परिणाम है । इससे यह सिद्ध होता है कि व्यापार और परिणाम दोनों ही अभिन्न हैं । जिस प्रकार हमारे अन्तःपुरुष का

- 1 "Why not invent the attempt, and instead of forming the hypothesis that art is one of the summits of the highest grade of the theoretic spirit, from the very opposite hypothesis, viz, that it is one of the lower grades or the lowest of all?" (Aesthetik, P. 381)
- 2 "All the forms of the spirit are necessary, and the higher is so only because there is the lower and the lower is as much to be despised or less to be valued to the same extent as the first step of a stair is despicable or of less value in respect to the topmost step. (P. 381)-
- 3 "If we think of a man, in the first moment that he becomes aware of theoretical life with mind clear of every abstraction and of every reflection in that first purely intuitive instance he must be a poet (P. 385)

देह-देही रूप में विभक्त नहीं किया जा सकता, उसी प्रकार यह भी नहीं कहा जा सकता कि स्वयंप्रकाश के रहते हुए भी अभिव्यक्ति नहीं है। जिस प्रकार यह कहना असंभव है कि इच्छा तो है किन्तु क्रिया नहीं हो पाती, उसी प्रकार यह कहना भी असंभव है कि हमें स्वयंप्रकाश ज्ञान तो है किन्तु हम उसे अभिव्यक्त नहीं कर पाते।^१ इसी दृष्टि से क्रॉंच ने कहा है कि अर्थ को मूर्त करने पर ही भाषा वैज्ञानिक (एस्थेटिक) बनती है। इसी कारण जब हमें अनुभव होता है तो वह भाषा में व्यक्त हो जाता है। इसी विचित्रता के साथ सदैव नवीन भाषा की सृष्टि होती रहती है, उसमें नवीन अभिव्यंजना आती रहती है। जैसे ही हमें यह अनुभव होता है कि 'यह पत्ती हिल रही है' उसी के साथ-साथ हम उसे 'पत्ती हिलती है' जैसे वाक्य में व्यक्त भी कर देते हैं। अतः यह नहीं कहा जा सकता कि स्वयंप्रकाश ज्ञान चाहे जितना गंभीर हो तब भी अभिव्यक्ति नहीं हो पाती। वास्तविक बात तो यह है कि सभी प्रकार का स्वयंप्रकाश ज्ञान एक प्रकार में अभिव्यक्ति भी होता है।

विशुद्ध स्वयंप्रकाश ज्ञान से उत्पन्न होने के कारण ही आर्ट का महत्त्व है। हमारा यह ज्ञान जितना ही विशुद्ध एवं मुक्त होता है उतना ही आर्ट भी सुन्दर होती है।^२ तो भी देखा गया है कि चित्र या काव्य की समालोचना के समय लोग उसकी रसानुप्राणता की ओर विशेष ध्यान देते हैं। यदि किसी काव्य से कवि या शिल्पी के अन्तर्दाह, उसकी गंभीर व्यथा या भावावेश का परिचय मिलता है तो उसके अन्य दोषों पर दृष्टिपात न करके लोग उसपर मुग्ध होते हैं, किन्तु यदि किसी काव्य में भावावेश का अभाव हो तो अन्यान्य गुणों के रहने पर भी वे काव्य या चित्र लोक-प्रसिद्ध नहीं हो पाते। हम रचना में रचयिता के जीवन की गति, उसके भावावेश और उद्देलित भावसत्ता के उभार को देखना चाहते हैं।^३

1 "He alone who divides the unity of the spirit into soul and body can have faith in a pure act of the soul, and therefore in an intuition, which should exist as an intuition and yet be without its body, the expression. The expression is the actuality of intuition as action is of the will, and in the same way as will not be exercised into action is not will so intuition unexpressed is not an intuition." (Ch- P. 386-Aesthetic).

2 "The doctrine of your intuition makes the value of art to consist of its power of intuition, in such a manner that just in so far as pure and concrete intuitions are achieved will art and beauty be achieved." (Ibid P. 388).

3 "But if attention be paid to judgments of people of good taste and

क्रोचे ने कहा है कि हम कवि से किसी तत्त्व-विषयक उपदेश की अपेक्षा नहीं करते और न अव्यधिक कल्पना की ही कामना करते हैं। हम उससे एक ऐसा भावामिव्यजक व्यक्तित्व (पर्सनैलिटी) चाहते हैं, जिसके सस्पर्श से श्रोता या पाठक का चित्त भी प्राणमय हो उठे। मनुष्य का व्यक्तित्व, चारित्रिक महत्त्व, धर्मप्राणता आदि अनेक दिशाओं में व्यक्त हो सकता है, किन्तु कवि से हम उस सबकी अभिव्यक्ति नहीं बल्कि उसके तीव्र भावसंवेग की अभिव्यक्ति चाहते हैं। फिर चाहे वह भावसंवेग सुखमय हो या दुःखमय। वह उत्साहव्यजक भी हो सकता है और कष्ट तथा घूर्ततापूर्ण भी। कवि हो या चित्रकार उसकी रचना इन्हीं भावसंवेगों से परिपूर्ण रहनी है। इन्हीं भावसंवेगों के आन्दोलन की गंभीरता या तीव्रता ही कवि के चित्र का स्वरूप प्रकट करती है। जब इस प्रकार का कोई स्थायी रस अभिव्यक्त नहीं होता तो कवि के चित्त को और माथ ही उसके व्यक्तित्व को हानि पहुँचती है और उसका काव्य भी निम्न कोटि का होता है।^१

बहुत-से विद्वानों का कथन है कि उच्चकोटि के कवि अपनी रचना में अपने स्वभाव को प्रकट करने मग्न रहते हैं। उनकी रचनाओं से उनके निवास स्थान, जीवन तथा रुचि-अरुचि का तनिक भी पता नहीं चलता। वह जो कुछ छोड़ जाने है वह सर्वमाध्याम्य या सर्वजनमोह्य होता है। इस प्रकार अपने व्यक्तित्व को अपेक्षा करना ही महान् चित्र या शिल्प की विशेषता होती है। क्रोचे का इस मन से

criticism and what we call it. When we are warmly discussing works of art and manifesting our praise or blame of them, it would seem that what we seek in art is something quite different or at least something more than simple form and motive and expressive power. What pleases and what is sought in art what makes beat the heart and entrance, the animation is life, moment emotion, warmth, the feeling of the artist. This alone affords the supreme criterion for distinguishing true from false works of art, those with insight from the failures" (P. 383-84)

- 1 "We do not ask of an artist instructions as to real facts and thoughts nor that he should astonish us with the richness of his imagination, but that he should have a personality, in contact with which the sentiment of the spectator or hearer may be heated. A personality of any sort is asked for in this case; its moral significance is excluded: let it be sad or glad, enthusiastic or distasteful, sentimental or sarcastic, benignant or malign, but it must be a soul. Art criticism would seem to consist altogether in determining if there be a personality in the work, of art and of what sort. A work that is a failure is an incoherent work, that is to say, a work in which no single personality appears but a number of disaggregated and jostling personalities, that is, really, none."

विरोध नहीं है। वह मानते हैं कि व्यक्तित्व एकरूप नहीं होता। मानव के स्वार्थजनित लोभ-मोहादि व्यक्तित्व के अनेक अंग होने हैं। साथ ही व्यक्तित्व का एक यह भी रूप होता है जो व्यक्तिगत संकीर्ण जीवन से वृद्धा रहकर नदी की स्वच्छन्द धारा के समान प्रवाहित होता है। भावों का स्वच्छन्द प्रवाह ही मानव का यथार्थ व्यक्तित्व है। बाहर से संकीर्ण दैनिक जीवन का व्यक्तित्व अनेक बार यथार्थ व्यक्तित्व की धारा को ग्लानित, क्लृपित और आच्छन्न कर देता है। उस समय उस मिथ्या व्यक्तित्व के प्रभाव से यथार्थ व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति नहीं हो पाती। इसीलिए अन्य समालोचक काव्य में जिस व्यक्तित्व-हीनता की चर्चा करते हैं क्रोचे ने उन्हीं को यथार्थ व्यक्तित्व माना है। हम सीमाबद्ध या संकीर्ण व्यक्तित्व नहीं चाहते, अपितु सीमाहीन, स्वच्छन्दवाही भावसवेगात्मक व्यक्तित्व चाहते हैं। इस प्रकार के व्यक्तित्व के अभाव में काव्य का काव्यत्व नहीं रह जाता। जिस काव्य या चित्र में कवि या चित्रकार के स्वच्छन्द भावप्रवाह वाला व्यक्तित्व प्रकट नहीं होता, वह चित्र या काव्य हृदयाविष्ट नहीं हो पाता। इसीलिए जिस प्रकार एक और विशुद्ध स्वयंप्रकाशज्ञान या अनुभूति और उसकी अभिव्यक्ति सभी प्रकार की आर्ट की प्राणस्वरूप हैं, उसी प्रकार व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति भी हैं। उसके अभाव में आर्ट की ही सत्ता नहीं रह जाती।^१ यह तो मानी हुई बात है कि सभी प्रकार की आर्ट में एक अंश उसका रूप-विधायक होता है और दूसरा व्यक्तित्व अथवा भाव-विधायक।

इस प्रसंग में स्वभावतः यह प्रश्न उपस्थित होता है कि यदि आर्ट मात्र केवल स्वयंप्रकाशज्ञान वाली होती है तो फिर भावसंवेग के प्रकाशन को ही उसका प्राणस्वरूप कैसे माना जा सकता है? ऐसी दशा में हम इन दोनों को विषयवस्तु तथा स्वरूप के रूप में पृथक् नहीं कर सकते। इसका कारण यह है कि यदि विषय (कॉन्टेन्ट) तथा स्वरूप (फॉर्म) में पहले से ही भेद स्वीकार कर लिया जायगा तो फिर उनमें ऐक्य स्थापित न किया जा सकेगा। इसका प्रतिवाद करते हुए क्रोचे ने कहा है कि वस्तुतः आर्ट द्वयात्मक नहीं होती। स्वयंप्रकाशज्ञान मात्र भावसवेगात्मक होता है। एक के रहने पर दूसरे का न रहना संभव नहीं है। विशुद्ध स्वयंप्रकाशज्ञान का लक्षण ही यह है कि वह सब प्रकार की सामान्य कल्पना से वर्जित रहता है। क्रोचे के इस मत के सम्बन्ध में यह संदेह अवश्य प्रकट किया जा सकता है कि क्या कोई ऐसी वस्तु हो सकती है जो समस्त कल्पनाओं

1 Thus it is without doubt that if pure intuition (and pure expression, which is the same thing) are indispensable in the work of art, the personality of the artist is equally indispensable

से वर्जित होकर भी कल्पनास्वभाव हो ? इसके उत्तर में क्रोच ने यह स्वीकार किया है कि केवल भावसंवेग ही यह विशेषता होती है कि उपर्युक्त ऐसी अनुभूति हो सकती है। स्वयंप्रकाशज्ञान या आन्तर अनुभूति ही हमारी आत्मा की नाना अवस्थाओं या उसके स्वभाव को प्रकाशित करती है। यह आत्मन्तर् अवस्था भावसंवेग के अनिमित्त और कुछ नहीं होती।^१ आश्चर्य का विषय है कि क्रोच ने जिन प्रकार एक ओर केवल भावसंवेग को आत्मा की अवस्था माना है, दूसरी ओर उभी प्रकार उन्होंने प्राकृतिक दृश्य को भी आत्मा की अवस्था के रूप में स्वीकार कर लिया है। वह तो यहाँ तक स्वीकार करते हैं कि हमारे द्वारा दुःख या आश्चर्य में व्यक्त 'आह' या 'ओह' तक से एक विशाल काव्य के निर्माण की संभावना की जा सकती है।^२

क्रोच ने अपने द्वारा पूर्वनिश्चित सिद्धान्तों का पुनः विचार करके उनमें सरोधान उपस्थित किया है। पहले कई स्थलों पर उन्होंने कहा था कि जब हमारी कल्पनावृत्ति के द्वारा हमारे मन के सामने कोई मूर्त छवि उपस्थित हो जाती है उस समय वह वैदिक (ऐस्थेटिक) या कलात्मक (आर्टिस्टिक) कहलाती है। इस तरह उन्होंने कल्पना के दो विभाग किये हैं। एक है स्वच्छन्द कल्पना (फैन्सी) जो समस्त इच्छाओं से विमुक्त गूँहकर हमारे मन में स्वच्छन्द रूप से प्रवाहित होती है, और दूसरी है ऐच्छिक कल्पना (इमेजिनेशन) जो हमारी इच्छा पर निर्भर है। इस वृत्ति के प्रयोग द्वारा हम अपने चित्त के सम्मुख कोई मूर्त छवि उपस्थापित कर सकते हैं। हम पहले क्रोच की आलोचना में सकेत कर चुके हैं कि ऐच्छिकवृत्ति के द्वारा उपस्थापित सामान्यसमर्पित मूर्त छवि को स्वयंप्रकाश-ज्ञान, कलात्मक अथवा वैदिक कहते हैं, किन्तु यहाँ क्रोच कहते हैं कि केवल स्वच्छन्दवादी कल्पना ही हमारी आत्मा की भावसंवेगात्मक आन्तरिक अवस्था को

1 Now the truth is precisely this:—pure intuition is essentially lyricism. When we consider the one attentively, we see the other bursting from its bosom, or better, the one and the other reveal themselves as one and the same. Pure intuition, then, since it does not produce concepts, must represent the will in its manifestations, that is to say, it can represent nothing but states of the soul. And states of the soul are passionality, feeling, personality which are found in every art and determine its lyrical character. Where this is absent art is absent, precisely because pure intuition is absent, and we have at the most, in exchange for it, that reflex, philosophical, historical or scientific.

2 A landscape is a state of the soul; a great poem may all be contained in an exclamation of joy, of sorrow, of admiration, or of lament.

प्रकट कर सकती है और ऐच्छिक सकल्य के द्वारा पैदा नहीं हो सकता। उसने न तो भावसंवेग ही प्रकट हो सकता है न आत्मा की अवस्था ही। अतएव ऐच्छिकवृत्ति निष्प्रभ अनुभूति को कलात्मक या वैज्ञानिक नहीं कहा जा सकता। साथ ही उसने परिणाम को भी स्वयंप्रकाशज्ञान अथवा अभिव्यक्ति नहीं कहेगे।^१ १६०८ ई० में हाइडलबर्ग में एक वक्तृता में अपने पूर्व-विद्वानों का अपलाप करते हुए कोचे ने यह निश्चय मिया कि आत्मत्वन्य का अभिव्यक्ति आत्मा की अवस्था का प्रकाश ही है और वही वैज्ञिक स्वयंप्रकाशज्ञान भी है। किन्तु वह यह माफ तौर पर ज बता सके कि आत्मावस्था के स्वच्छन्द प्रवाह में मूर्त छवि कैसे उपस्थित हो जाती है अथवा यदि केवल भावसंवेग ही आत्मा की अवस्था के परिचायक हैं तो भाषा अथवा मूर्ति मात्र के बोलक शब्द किस प्रकार वैज्ञिक कहला सकते हैं? उनका कथन है कि हमारी आँखों के सामने पड़नेवाले नदी या पर्वत आदि के दर्शन को वैज्ञिक स्वयंप्रकाशज्ञान नहीं कहा जा सकता। उसे केवल ऐन्द्रियक ज्ञान कहेंगे। वह ज्ञान बाहरी वस्तुओं से प्रभावित होने के कारण संकीर्ण होता है, इसीलिए इसे वैज्ञिक नहीं कहा जा सकता। एक बात और, मनुष्य जिन इच्छाओं, अभिलाषाओं, आकांक्षाओं अथवा जीवन-प्रेरणाओं का वर्तमान में अनुभव करता है वे ही भविष्य में हर्ष, शोक, भय, उस्ताह आदि भावसंवेग का रूप धारण करके उपस्थित नहीं होती या हो सकती, उन्हें पुनः उस रूप में उपस्थित करना संभव नहीं जान पड़ता। ऐसा वर्रा में यह प्रश्न उठता है कि कवि अपने हर्ष, शोकादि भावसंवेगों को किस प्रकार ग्रहण करता है कि उसके चित्त में उनकी छवि मूर्तित हो उठे? इसका समाधान कोचे ने यह कहकर किया है कि कवि या चित्रकार पूर्वानुभूत भावसंवेग या रस आदि पर ध्यान देकर उन्हें अपने चित्त रूपी दर्पण में ओँक लेता है। इसी ध्यानशक्ति के कारण उसकी रचना वैज्ञिक सर्जन-क्रिया कहलाती है। यही कारण है कि जीवन के जगमग

1. The image given as an instance and every other image that may be produced by the imagination not only is not a pure intuition, but it is not a theoretic product of any sort. It is a product of choice, as was observed in the formula used by our opponents; and choice is external to the world of thought and contemplation. It may be said that imagination is a practical artifice or game, played upon that patrimony of images possessed by the soul; whereas the fancy, the translation of practical into theoretical values of states of the soul into images is the creation of that patrimony itself. From this we learn that an image which is not an expression of a state of the soul is not an image, since it is without a theoretical value.

होते हुए भी वैदिक सृष्टि को नित्य माना गया है । ^१

क्रोचे के इस कथन का अग्रिमप्राय यह है कि हम वैदिक व्यापार द्वारा अनुभूत नाना प्रकार के रस या भावसवेग आदि की अपनी सकल्पदृष्टि के प्रभाव में लोकोत्तर रूप में पुनः सृष्टि कर सकते हैं । यह नवीन अलौकिक सृष्टि ही आर्ट की सृष्टि कहलाती है । इसके इसी स्वरूप के कारण ही इसे नित्य मानते हैं । इस प्रकार जिसके चित्त में प्रकाशन के योग्य भावसवेग आदि नहीं हैं, वह कवि या चित्रकार नहीं बन सकता । कवि या चित्रकार बनने के लिए इन्हें अनिवार्य रूप से होना चाहिए । हृदय में अनुभूत न होनेवाली स्थिति को केवल ऐच्छिक सकल्प द्वारा प्रकाशित करने का प्रयत्न करने पर भी वह वैदिक नहीं बन सकती । “ His must be a state of the soul, really experienced not merely imagined, because imagination, as we know, is not a work of truth ”

यहाँ तक हमने यथासंभव संक्षेप में क्रोचे के मत को उपस्थित किया है । अब हम उसकी कुछ आलोचना भी करेंगे । पहले हम क्रोचे द्वारा प्रतिष्ठित स्वयंप्रकाशज्ञान के सम्बन्ध में विचार करेंगे । संभव है कि विशद रूप से समझाने का प्रयत्न करने पर भी हम उनके मत को स्पष्टतया न समझा सकें हों । क्रोचे ने कहा है कि इदुइशन एक आन्तर-व्यापार से उत्पन्न ज्ञान है । यह आन्तर-व्यापार हमारी स्वेच्छा से नहीं, बल्कि स्वच्छन्द रूप में उत्पन्न होता है । इस सम्बन्ध में क्रोचे ने अपने ग्रन्थ में नाना स्थलों पर परस्पर विरोधी मत दिये हैं । यद्यपि उन्होंने यह कई बार कहा है कि यह व्यापार एकान्ततः आन्तर होते हैं, फिर भी उन्होंने यह भी मान लिया है कि वहिर्जगत् के प्रभावों (इम्प्रेगन्स) की धारणा ही वैदिक अनुभूति कहलाती है । इस सम्बन्ध में कई प्रश्न उपस्थित होते हैं । जैसे यदि यह माना जाय कि अन्तर्जगत् की वैदिक अनुभूति बाह्य जगत् के प्रभावों से निरपेक्ष रहकर उत्पन्न नहीं होती, तो इस प्रकार संचालित

1 A life lived, a feeling felt, a volition willed are certainly impossible to reproduce, because nothing happens more than once, and my situation at the present moment is not that of any other being, nor is it mere of the moment before, nor will be of the moment to follow But Art remakes ideally and ideally expresses my momentary situation Its image, produced by art, becomes separated from time and space, and can be again made and again contemplated in its ideal reality from every point of time and space It belongs not to the world but to the super-world, not to the flying moment but to eternity Thus, life passes, art endures

व्यापार के लिए प्रभाव-विशेष को कारण माने बिना नहीं रखा जा सकता । उसी प्रकार यदि आन्तर-व्यापार के आन्तरिक स्वरूप से ही विशुद्ध अतुल्य की उत्पत्ति न माने तो भी यह बताना कठिन ही है कि वहिःप्रभाव-व्यापार आन्तर-व्यापार में किम रूप में सहायक होता है । ऐसे ही यदि वहिःस्पर्श की मदायना स्वीकार न करे तो उससे निरपेक्ष आन्तर-व्यापार की अविद्धि का कारण भी नहीं बताया जा सकता । साथ ही यह भी एक प्रश्न उपस्थित होगा कि आखिर स्वयंप्रकाशज्ञान के रहते हुए प्रभाव (इम्प्रेशन्स) की आवश्यकता क्यों होगी ? न यही बताया जा सकता है कि प्रभाव या संस्कार की सृष्टि स्वयंप्रकाशज्ञान के व्यापार द्वारा होती है । स्वयंप्रकाशज्ञान में ध्यान-व्यापार द्वारा प्रस्तुत वस्तु-स्पर्श का ग्रहण, वर्जन पोषण आदि तो स्वीकार किया गया है, किन्तु उस ग्रहण आदि को प्रक्रिया में विभिन्न-जातीय स्पर्शों की सृष्टि नहीं बताई गई है । क्रोचे ने वीक्षा-व्यापार (इन्ट्यूटिव-एक्टीविटी) तथा अन्वीक्षा-व्यापार (लॉजिकल-एक्टीविटी) के अतिरिक्त अन्य किसी व्यापार की चर्चा नहीं की है । अतएव हम संस्कारों के उद्भव के सम्बन्ध में कुछ नहीं जान सकते । वीक्षा तथा अन्वीक्षा दोनों ही आन्तर-व्यापार हैं और उनमें भी वीक्षावृत्ति ही आदिवृत्ति है । इसके द्वारा उपस्थापित न होने पर अन्वीक्षावृत्ति उपादान रूप में कार्यकारी नहीं हो सकती । अतएव अन्वीक्षा के द्वारा कोई भी संस्कार-सृष्टि संभव नहीं है । फिर यह संस्कार आता कहाँ से है ? क्रोचे ने केवल इतना ही बताकर छोड़ दिया है कि इसके अभाव में वीक्षावृत्ति भी कार्यकारी नहीं हो सकती । वीक्षावृत्ति-व्यापार के सम्बन्ध में क्रोचे ने बग़र कॅन्टेम्प्लेशन शब्द का व्यवहार किया है, जिससे ध्यानजातीय किसी व्यापार का संकेत मिलता है । किन्तु साधारणतः 'ध्यान' शब्द का प्रयोग करने से ऐसा प्रतीत होता है जैसे तैलधारा के समान किसी गृहीत वस्तु का पुनः ग्रहण किया जा रहा हो । कॅन्टेम्प्लेशन तथा ध्यान दोनों व्यापार एक हैं । सभी व्यापारों में पूर्वापर क्रम अवश्य होता है । इस प्रकार पूर्वापर क्रम से घटित होनेवाली घटना को ही व्यापार कहते हैं । ऐसी दशा में यदि स्वयंप्रकाशज्ञान को भी व्यापार ही माने तो उसका परिणाम भी पूर्वापर क्रम से दीर्घ पड़ेगा । अतएव यह नहीं कहा जा सकता कि उसके द्वारा गृहीत वस्तु में पूर्वापर नहीं रहता, अवयव नहीं होते या वह केवल एक अश्वशब्द वस्तु है । क्रोचे ने अनेक जगहों पर उसके अलौकिकत्व की कठोर आलोचना की है । उन्होंने कई बार कहा है कि लोग बुद्धि-मन्दता या बुद्धि की दरिद्रता के कारण ही किसी वस्तु को अलौकिक कहते हैं । उन्होंने कहा है कि संस्कारों का विशोधन, परिवर्तन या परिवर्द्धन करने का काम वीक्षा-व्यापार का है । तथापि

उन्होंने यह नहीं बताया कि इस कार्य के लिए वीक्षा-वृत्ति किस प्रणाली का अवलम्बन करती है अथवा कौन-सा उद्देश्य लेकर इस प्रणाली का सहारा लिया जाता है। जिस सत्कारात्मक उपादान को लेकर अन्तरात्मक वीक्षा-व्यापार काम करता है वह किस जाति का है, वहिर्जागतिक है कि अन्तर्जागतिक अथवा यदि वह वहिर्जागतिक है तो अन्तर्जागतिक वीक्षा-व्यापार का उससे क्या सम्बन्ध है। इस सम्बन्ध में तो उन्होंने कुछ कहा ही नहीं है साथ ही यह भी नहीं बताया है कि इन दोनों में सम्मिलन की भी संभावना है कि नहीं। अन्तर्जागतिक व्यापार के साथ वहिर्जागतिक किर्मावन्तु या तत्त्व का संयोग क्रोचे को स्वीकार नहीं है। वह वीक्षामूलक तथा अन्वीक्षा-मूलक दोनों को अन्तर्जागतिक व्यापार मानते हैं। वीक्षा-व्यापार से गौचर होने से पूर्व संस्कारों (इम्प्रेशन्स) में किसी ज्ञेयवधर्म की स्थिति न होने के कारण उनका ज्ञान नहीं होता, अतएव उसे अन्तर्जागतिक भी नहीं कह सकते। उसके इस प्रकार ज्ञानगम्य न होने पर भी न मालूम क्रोचे उसके अस्तित्व के प्रति इतना विश्वास कैसे प्रकट करते हैं ? एक बात यह भी है कि वह संस्कारों को स्वरूपतः भिन्न मानते हैं, अतएव केवल उन्हीं का महत्त्व भी नहीं दिया जा सकता। साथ ही जबतक वीक्षा व्यापार का प्रयोग न किया जाय तबतक उनकी विभिन्नता का पता भी कैसे चलेगा ? भेद के साथ सामान्यधर्म लगा रहता है, अतएव सभी प्रकार का भेद अन्वीक्षा-व्यापारगम्य होता है। सामान्यधर्म के अभाव में भेद नहीं रहता, अतएव उसके ज्ञान के अभाव में भेद का पता ही नहीं चलता। अज्ञेय होने पर भी इन संस्कारों पर प्रायः अन्वीक्षावृत्ति का प्रयोग किया जाता है। परन्तु क्रोचे ने बार-बार कहा है कि यदि कोई वीक्षावृत्ति का प्रयोग करके किसी वस्तु का स्वरूप नहीं जान पाता तो वह उसे समझने के लिए अन्वीक्षावृत्ति का प्रयोग भी नहीं कर सकता। वीक्षावृत्ति ही अन्वीक्षा के लिए सामग्री उपस्थित करती है। अन्वीक्षा के अभाव में वीक्षा का होना संभव है, किन्तु वीक्षा के अभाव में अन्वीक्षा नहीं होती। फिर भी क्रोचे ने अप्रामाणिक होते हुए भी यह स्वीकार कर लिया है कि वीक्षावृत्ति द्वारा संस्कार का ज्ञान होने से पहले ही अन्वीक्षावृत्ति के द्वारा उनके बहुत्व अथवा भिन्नत्व का ज्ञान हो सकता है। यदि यह मान लिया जाय कि अज्ञेय अन्तः संस्कारों (इम्प्रेशन्स) का वीक्षावृत्ति के प्रयोग से संशोधन और परिवर्द्धन होता है तो उससे पूर्व ही उनके किसी विशिष्ट रूप की भी सत्ता स्वीकार करनी पड़ेगी। फिर यह बताना कठिन हो जायगा कि उनका यह स्वलक्षण धर्म किस जाति का है। आन्तरक्रिया के द्वारा बाह्यजातीय स्वलक्षण धर्म का कोई परिवर्तन संभव नहीं होता, अतएव

यह धर्मसमूह बाह्यजातीय तो हो ही नहीं सकता । दूसरी ओर इसे क्रोचे के अनुसार ही आन्तरजातीय भी नहीं मान सकते, क्योंकि उनके अनुसार जिसकी उत्पत्ति वीक्षा या अन्वीक्षा से नहीं होती वह आन्तरधर्म नहीं कहला सकता । यह भी इन दोनों शक्तियों से प्रसूत नहीं माना गया है । अतः इसे आन्तरधर्म नहा कह सकते । इसी प्रकार सुन्दर के सम्बन्ध में क्रोचे की धारणा है कि वीक्षा-वृत्ति से जन्म न होने पर किसी वस्तु का ज्ञान नहीं होता, अतएव यदि सौन्दर्य का ज्ञान होता है तो वह अवश्य ही वीक्षावृत्ति-प्रसूत होगा और ऐसी दशा में उसे बाह्य नहीं कहा जा सकेगा । इस सम्बन्ध में एक बात और ध्यान रखने की है कि यद्यपि क्रोचे वीक्षावृत्ति की सहायता के बिना भाँ संस्कार-परिशोधन के द्वारा वैदिक ज्ञान की सिद्धि मानते हैं, तथापि उन्होंने यह बताने का तनिक भी कष्ट नहीं उठाया है कि आखिर सौन्दर्य या सौन्दर्यबोध के लिए किस जाति के संस्कार कारण रूप में उपस्थित होते हैं, वह कौन-से संस्कार हैं जिनसे सौन्दर्यबोध होता है । बड़ी मारी वृत्ति तो यह है कि यहाँ सौन्दर्य, सौन्दर्यबोध तथा सौन्दर्यसृष्टि तीनों को एक ही मान लिया गया है, जो ठीक नहीं है । क्रोचे तो यह भी नहीं बता सके हैं कि वीक्षावृत्ति के द्वारा किस प्रकार का सशोधन होता है । वस्तुतः सशोधन का अर्थ है किसी अपरिष्कृत का परिष्कार करना अथवा किसी वस्तु के साथ लगी हुई किसी अनुपयोगी वस्तु को दूर करना । इस दृष्टि से देखें तो क्रोचे का यह कहना विचित्र-सा ही मालूम होता है कि किसी वस्तु के परिष्कार के द्वारा किसी अज्ञात वस्तु का भी ज्ञान हो सकता है । अज्ञात से ज्ञात की ओर बढ़ने की प्रक्रिया ज्ञात या अज्ञात दोनों क्षेत्रों से भिन्न होती है, जब कि परिष्कार, परिवर्तन या परिवर्द्धन एक लोक-व्यापार मात्र होता है । अज्ञात से ज्ञात की ओर बढ़ने में एक प्रकार की सर्वथा नवीन अभिव्यक्ति जन्म लेती है, किन्तु परिष्कार या परिवर्तन के समय ऐसा नहीं होता । फिर भी क्रोचे मानते हैं कि अज्ञात संस्कार वीक्षावृत्ति के द्वारा परिष्कृत होकर ज्ञात और अभिव्यक्त हो जाते हैं । सारांश यह है कि क्रोचे ने अतिजटिल तथा अतिसंदिग्ध विचारों को अयौक्तिक ढंग से प्रस्तुत करके अद्भुत साहस का ही परिचय दिया है । इस प्रकार का आत्मविश्वास निश्चय ही दुर्लभ है ।

क्रोचे ने कहा है कि वीक्षा-व्यापार के द्वारा हमारे चित्त रूपी पट पर एक छवि मूर्तित हो जाती है । यह छवि अखण्ड होने के साथ ही सामान्यधर्मवर्जित एवं विशेष स्वरूप वाली होती है । सामान्यधर्म से वर्जित होने पर भी विशेष स्वरूप वाली होने के कारण ही इसे स्वलक्षण और निर्विकल्प कहा जाता है । नाम तथा

जाति आदि का पृथक् उल्लेख न होने के कारण एक प्रकार का अस्पष्ट-सा ज्ञान होता है। यही निर्विकल्प ज्ञान है। यह अस्पष्ट-बोध ही सौन्दर्य या सुन्दर कहलाता है। क्रोचे को ऐसा बारणाश्रा के प्रति विद्रोह किये बिना मन नहीं मानता। क्रोचे की उक्तियों में अन्तर्विरोध की तो कमी ही नहीं है। एक स्थान पर उन्होंने कहा है कि सामान्य-संश्लेष-वर्जित अखण्ड अनुभूति ही सौन्दर्य कहलाती है। दूसरे स्थान पर वह कहते हैं कि सौन्दर्य का अनुभव ही भाषा के रूप में व्यक्त हो उठता है। इस प्रकार अनुभूति और भाषा दोनों अभिन्न होते हैं। ऐसा प्रतीत होता है कि उन्होंने 'भाषा' शब्द का प्रयोग व्यापक रूप से शब्द, सुर, अगमगीत तथा रंग आदि सभी के लिए किया है। क्रोचे ने बताया है कि जब हम कहते हैं 'यह नदी है' 'यह फूल है' या 'यह पर्वत है' तब हमारे चित्त में एक छवि मूर्ति-रूप धारण कर लेती है। यही वैज्ञानिक ज्ञान है, यही सुन्दर है। किन्तु सही बात यह है कि हम इस प्रकार अपने चित्त में अंकित किसी मूर्त छवि का निर्विकल्प रूप ही नहीं देखते अपितु 'पहाड़' कहने पर हम पहाड़ सामान्य का भी बोध होता है और पर्वत-विशेष की अभिव्यक्ति भी तृप्ति करती है। किसी सामान्य धर्म का ज्ञान न होने पर तो पृथक् रूप से पहाड़ आदि का भी बोध नहीं हो सकता। इसी सामान्य या जाति को क्रोचे प्रमा (कॉन्सेप्ट) कहते हैं। उनका कथन है कि भिन्नता में एकता की प्रतीति ही प्रमा कहलाती है। अतएव प्रमा या जाति कहने से किसी एक मूर्ति मात्र का बोध नहीं होता, बल्कि उससे सर्वमूर्तिमाधारण एक सामान्य मात्र का पता चलता है।^१ सामान्य (कॉन्सेप्ट) तथा सामान्याभास (सेन्डो-कॉन्सेप्ट) में भेद दिखाते हुए क्रोचे ने कहा है कि जिस व्यक्ति-समूह से संगठित रूप में एकमात्र अभिभाष्य जाति का बोध होता है वह सामान्य या जाति कहलाता है, किन्तु जिससे उनके पारस्परिक मिश्रण का पता चलता रहता है और जिसे गिनकर बताया जा सकता है या जिसके आदि-अन्त के सम्बन्ध में पता रहता है उस जाति को जात्याभास या सामान्याभास कहते हैं। उदाहरणतः, यह कहने से जिस रहस्य सामान्य का बोध होता है, वह सामान्याभास मात्र है, क्योंकि घर चाहे जितने भी हो वे सब गिने जा सकते हैं और उनका आदि भी होता है। मनुष्य

1 A true and proper concept, precisely because it is not representation, cannot have for content any single representative element, or have reference to any particular representation or group of representations ; but on the other hand, precisely because it is unusual, in relation to the individuality of the representation, it must refer at the same time to all and to each. Take as an example any concept of universal character, be it of quality, of development, of beauty or of final cause (Logic, page 20)

केजन्म से पूर्व घर नहीं थे अतः उनका आदि है। वे चाहे जितने भी हो गिने भी जाते हैं।^१

नित्य सत्य या अमख्येय वस्तु के सामान्य सत्य को ही यथार्थ सामान्य या जाति कहते हैं। इसके विपरीत अनित्य-स्त्य या सख्येय-सत्य के सामान्य को सामान्याभास कहा जाता है। यह सामान्याभास शब्दानुपाती वस्तुशून्य विकल्प मात्र होता है। इसकी यथार्थ सत्ता नहीं होती और केवल भाषा-व्यवहार के सौकर्य के लिए ही इसका व्यवहार किया जाता है। इन दोनों सामान्यों में से किसी को भी ग्रहण किया जाय किन्तु 'यह पर्वत है' या 'यह नदी है' आदि सामान्य का व्यवहार किये बिना काम नहीं चलता और न उसके अनुकूल मूर्ति ही ग्रहण की जा सकती है। किसी मूर्ति-विशेष को जब 'इदमित्थं' के रूप में ग्रहण कर लिया जाता है तो यह ज्ञान भी हुए बिना नहीं रहता कि 'यह इस प्रकार की नहीं है'। हम जबतक किसी वस्तु के अनेक रूपों के समवेत रूप से परिचित नहीं हो जाते तबतक उस वस्तु-विशेष का नाम निर्धारित नहीं किया जा सकता। सकल अगोपाग सहित एक समष्टिरूप में ज्ञान लेने पर ही हम किसी वस्तु को किसी विशेष नाम से पुकारते हैं। इसका अभिप्राय यह है कि यदि वीक्षावृत्ति के द्वारा केवल सामान्य के संकेत से वर्जित किसी विशेष का ही बोध होता है तो हमारे विचार से उस निर्विकल्प विशेष का भी स्पष्ट ज्ञान नहीं हो सकता। यहाँ तक कि उसकी द्योतक भाषा का भी प्रयोग नहीं किया जा सकता। क्रोचे ने इस विषय को सतर्क और स्पष्ट रूप में समझाने का प्रयत्न ही नहीं किया है कि विशुद्ध वीक्षावृत्ति के प्रयोग से सामान्यवर्जित अवस्था में भी भाषामय अभिव्यक्ति किस प्रकार संभव हो सकती है।

हमने पहले इस बात का संकेत किया है कि क्रोचे भावसवेग या सुख-दुःखानुभूति को स्वतंत्र-वृत्ति-सापेक्ष नहीं मानते। वेदना (फीलिंग) को उन्होंने किसी विशेष या सामान्य के साथ आविर्भूत एक विषय रूप मात्र माना है और एक दूसरे स्थल पर उन्होंने उन्हें हमारी आत्मा की अवस्था बताया है। वीक्षावृत्ति के फलस्वरूप होनेवाले अन्तर्दर्शन या आन्तर अनुभूति को भी उन्होंने उसी प्रकार आत्मा की अवस्था कहा है।

1 If you think of the house, we refer to an artificial structure of stone, or masonry, or wood, or iron, or straw, where beings, whom we call men, are wont to abide for some hours or for entire days or entire hours. Now, however great may be the number of objects denoted by that concept, it is always a finite number, there was a time when man did not exist when, therefore, neither did his house, and there was another time when man existed without his house, living in caverns and under the open sky.

प्रश्न यह है कि यदि दोनों ही आत्मा की अवस्थाएँ हैं तो यह सम्भव में नहीं आता कि क्रोचे किम आधार पर वैदिक व्यापार को एक मौलिक आन्तर-व्यापार (थ्योरेटिक एक्टिविटी) मानकर भी दूसरे को उस अधिकार से वंचित रखना चाहते हैं। क्रोचे के मत से इस बात का भी पता नहीं लगता कि जो आन्तर-व्यापार भावसंवेग-निरपेक्ष रहकर पूर्णगृहीत स्पर्श या अन्तःसंस्कारों का परिष्कार करने में सहायक सिद्ध होता है वही संवेगों में सम्मिश्रित परिष्कृत प्रमा को भी किस प्रकार जन्म दे सकता है। जब उस आन्तर-व्यापार का एक बार भावसंवेगों या वेदना से निरपेक्ष रूप स्वीकार कर लिया गया है तब उन्हें उन्हें के सम्बन्ध में प्रयुक्त करना उचित नहीं जान पड़ता। ऐसी दशा में वह भावसंवेग या वेदना से सम्मिश्रित प्रमा को उत्पन्न नहीं कर सकता। एक अन्तर्विरोध यह भी देखता है कि यदि भावसंवेग भी आत्मा की अवस्था के सूचक होते हैं तब यह कैसे स्वीकार किया जा सकता है कि विशुद्ध एवं परिष्कृत अन्तःसंस्कार भी उसी आत्मा की अवस्था है। यदि ऐसा स्वीकार कर लिया जायगा तो आन्तर-व्यापार भावसंवेग-निरपेक्ष रूप में अन्तःसंस्कारों का परिष्कर्ता स्वीकार न किया जा सकेगा। पहले भी यह बताया गया है कि वैदिक-व्यापार के द्वारा गृहीत मूर्त छवि विभिन्न इन्द्रिय-ज्ञानों के परिष्करण का ही परिणाम है। इस प्रकार इसे भी आत्मावस्था नहीं कहा जा सकता। इसी के साथ यह प्रश्न भी उपस्थित किया जा सकता है कि यदि हम पूर्व संस्कारों के परिवर्द्धन या परिष्करण को ही वैदिक-व्यापार मानें और यह स्वीकार करें कि अन्तरानुभूत विषय ऐन्द्रियक-प्रतीति-निरपेक्ष होता है तो हम यह कैसे कह सकते हैं कि इस प्रकार के वैदिक-व्यापार का परिणाम ही आत्मा की मौलिक अवस्था होता है। वास्तविकता तो यह है कि ऐन्द्रियक संस्कार जिन्हें हम बाद में वैदिक-व्यापार द्वारा ग्रहण करने हैं मूलतः अज्ञान रहते हैं और इसीलिए वे आत्मा की अवस्था न होकर बाह्यात्मक होते हैं। अतएव वैदिक-व्यापार के परिणाम को आत्मा की मूल अवस्था का द्योतक नहीं माना जा सकता। क्रोचे ने वैदिक व्यापार को मन की आदिम वृत्ति स्वीकार किया है, अतएव ऐन्द्रियक संस्कारों को चाहे वे किसी भी रूप में क्यों न प्रतीत हों, आत्मा के वैदिक-व्यापार का पूर्ववर्ती स्वीकार करना ही पड़ेगा और इसके परिणामस्वरूप यह भी मानना ही होगा कि उनसे आत्मा के स्वरूप अथवा उसकी अवस्था का तनिक भी संकेत नहीं मिलता। इस प्रकार संस्कारों की आत्मा की अवस्था के रूप में परिणति की सम्भावना नहीं जान पड़ती। यदि भावसंवेग आदि को आत्मा से निःस्पृह प्रवाह के रूप में अंगीकार किया जाय तो उसकी जनक आत्मा की भी विशेष वृत्ति

स्वीकार करनी पड़ेगी। साथ ही उस वृत्ति के साथ वीक्षावृत्ति का सम्बन्ध भी दिखाना पड़ेगा। किन्तु क्रोचे ने न तो इनमें से किसी को अस्वीकार ही किया है, न इस प्रकार इन्हें समझाने का प्रयत्न ही किया है। भावसंवेग के प्रसंग में उन्होंने परमानालिटी शब्द का व्यवहार किया है। हम इसे पुरुष, पौरुषेय अथवा व्यक्ति या व्यक्तित्व कह सकते हैं। किन्तु पुरुष या पौरुषेय कहने से हम भावसंवेग तथा वेदनानुभूति को मली भौलि न समझ सकेंगे। यदि हम क्रोचे के समान इससे केवल पुरुषीय भावसंवेग या वेदनानुभूति का ही अर्थ ग्रहण करें तब भी यह कहना संभव नहीं है कि वेदनात्मक पुरुष को किसी विशिष्ट प्रणाली की सहायता से खरबडा: विर्याजित करके देखा जा सकता है। क्रोचे ने कहा है कि भावसंवेग से अनुस्यूत कला व्यक्तिधर्म से वर्जित रहती है, उससे भिन्न-भिन्न व्यक्तियों की स्वानुभूत विशिष्टता का सम्बन्ध नहीं रहता। भिन्न व्यक्तियों के अपने-अपने वैशिष्ट्य से बचकर केवल अनुभूति-सामान्य को ग्रहण करने पर ही कला में सामान्य-धर्म की प्रतिष्ठा की जा सकती है। सामान्यधर्म-युक्त कहने पर, वह वैज्ञिक-व्यापार के अन्तर्गत ग्रहण की जाती है। पुरुष-विशेष से असम्बद्ध, किन्तु सभी व्यक्तियों में विद्यमान सवेगानुभूति की जाति या जात्यानाम के अतिरिक्त और कहा भी क्या जा सकता है? क्रोचे का कला में व्यक्तित्व (परसानालिटी) के प्रतिफलन का यह अभिप्राय है कि उसमें हमारे भाव व्यक्तिगत स्वार्थजनित भावों में अलग होकर, घृणा, ईर्ष्या या प्रेम के व्यक्तिगत स्वरूप से सर्वथा मुक्त रूप में इस प्रकार व्यक्त होते हैं कि उनसे दूसरे व्यक्ति में भी एक चेतना फूँक दी जाती है। तभी वे भाव हमारे व्यक्तित्व को कला में यथार्थ रूप में प्रतिफलित करते हैं। एक प्रकार से यह व्यक्तित्व व्यक्ति-निरपेक्ष होता है, इसीलिए सामान्य ढंग का होता है। इस प्रकार सामान्यधर्मात्मक व्यक्तित्व का ज्ञान हो जाने पर भी प्रत्येक व्यक्ति की व्यक्तिगत वैशिष्ट्यपूर्ण सत्ता (परसानालिटी) को अस्वीकार नहीं किया जा सकता। इसके परिणामस्वरूप हमें एक व्यापक या बृहद् सत्ता में बहुरूपिणी सत्ता अथवा अनेक व्यक्तित्वों का सम्मिलन स्वीकार करना पड़ता है। हमें मानना पड़ता है कि अनेक वैशिष्ट्यपूर्ण व्यक्तित्वों का एकत्र संगठन ही एक महान् समष्ट्यात्मक व्यक्तित्व का रूप धारण करता है। हमें यह स्वीकार करने में कोई आपत्ति नहीं जान पड़ती, किन्तु क्रोचे इस सम्बन्ध में भी मौन ही है। क्रोचे उसी सृष्टि को यथार्थ कला-सृष्टि मानते हैं जो भावोद्बोधन से स्वयं उत्पन्न ही नहीं होती अपितु दूसरों में भी उन भावों का संक्रमण कराकर उन्हें आवेग प्रदान करती है। ऐसी अवस्था में कला-सृष्टि की श्रेष्ठता अथवा निकृष्टता का निर्णय उसके द्वारा

उद्दीप्त भावसंवेगों के प्रभाव से ही लगाया जा सकता है। जिस रचना से जितना ही अधिक उद्दीप्तन मिलता है, वह उत्तनी ही श्रेष्ठ है। यह मानकर भी उन्होंने इनकी मान्यता सिद्ध करने का प्रयत्न नहीं किया है। उन्होंने यह तो कहा है कि किसी कलाकृति की श्रेष्ठता वीक्षा-रूप के मूर्त्ति तथा विशुद्ध रूप पर निर्भर रहती है, किन्तु उन्होंने यह बताने का प्रयत्न नहीं किया कि यदि किसी विषय का स्वयंप्रकाशज्ञान अन्य प्रमात्रों से विलग होने के कारण नितान्त विशुद्ध रूप में होता है तो उसके परिणामस्वरूप भावसंवेगों का प्रवाह भी बढ़ा हुआ होगा। यह नहीं कहा जा सकता कि अतिशुद्ध मूर्त्तानुभूति से ही तीव्र भावसंवेग उत्पन्न होता है। स्वयं क्रोचे इस विषय पर कोई प्रकार नहीं डाल सके हैं। हम यह भले ही मान लें कि अनुभूति के साथ भावसंवेग भी थोड़ा बहुत मिला रहता है; किन्तु यह स्वीकार नहीं किया जा सकता कि अनुभूति की विशुद्धता के अनुकूल ही भावसंवेग तीव्र या तीव्रतर होते हैं। भावसंवेग के उद्भव के लिए कोई स्वतन्त्रवृत्ति नहीं मानी जाती। अनुभूत मूर्त्ति के साथ ही भावसंवेग विषय रूप में उपदिष्ट रहते हैं। किन्तु क्रोचे के सिद्धान्त से ऐसी किसी प्रणाली का परिचय नहीं मिलता जो हम विपरस्पर की तावता या गभीरता का वास्तविक पता दे सके। फिर भी वह मानते हैं कि भावसंवेग एक विषयगत भर्प होता है। यदि उनकी यह बात मान ली जाय तो उसकी मूर्त्तछवि को किस प्रकार ग्रहण किया जा सकता है? या तो यह कहा जाता है कि किसी काव्य में व्यक्त पीड़ा, व्यंग या शृंगार, हास्य तथा करुण आदि रस स्वतन्त्र रूप में मूर्त्तिमान नहीं हो सकने। वे विनवानुभाव-व्यभिचारोभाव के संयोग से ही एक अलौकिक रीति से व्यक्त हो सकने हैं। परन्तु इतना होने पर भी यह नहीं कहा जा सकता कि किसी भी कवि के चित्त में रोषमय या शृंगारमय कोई मूर्त्ति स्थापित हो जाती है अथवा रोष, ईर्ष्या, घृणा आदि भावसंवेग या शृंगार, वाग्स आदि रसों के विषयगत अथवा नाटकीय चरित्रगत हो जाने पर उनकी स्वतन्त्र मूर्त्ति का अनुभव हुआ करता है। फिर भी क्रोचे का दृष्ट है कि सामान्य-सम्पर्क-विहीन विशेष मूर्त्त अनुभूति के अभाव में सौन्दर्य अथवा कलाकृति की ही सत्ता नहीं रहती। यहाँ यह ध्यान रखना चाहिए कि क्रोचे स्वच्छाकृत संकल्प (इमैजिनेशन) तथा स्वच्छन्द-प्रवाह कल्पना (फैंसी) दोनों में भेद स्वीकार करते हैं और मानते हैं कि केवल स्वच्छन्द प्रवाह कल्पना के द्वारा ही कला की सत्ता स्थिर रह सकती है। वह तो कल्पना की स्वच्छन्दता के अभाव में कला की सत्ता ही स्वीकार नहीं करते, किन्तु हमारी समझ से यह निष्पत्ति स्वीकार नहीं किया जा सकता कि कवि या चित्रकार किसी काव्य या चित्र की

रचना करते हुए भाषा या रंग के माध्यम से केवल स्वच्छन्दप्रवाह को ही व्यक्त रूप देने हैं। जिस प्रकार एक और कवि या चित्रकार अपने मन में कृति के लिए उपयोगी स्वच्छन्दवाही भाववर्ग को स्थान देते हैं उसी प्रकार वे मनन-व्यापार द्वारा सौन्दर्य के अनुकूल या प्रतिकूल वस्तु का भी उस प्रवाह के सम्य भी ध्यान रखते हैं। वे उनका इच्छाकृत सकल्प के द्वारा नियंत्रण करते रहते हैं। मोज़ार्ट (Mozart) के आत्मविश्लेषण का जो उदाहरण हमने पहले दिया है उससे प्रकट होता है कि चित्त में धारा-प्रवाह प्रतीयमान भावों में से शिल्पी स्वेच्छापूर्वक भावों को ग्रहण करता है। यह ग्रहण-व्यापार स्वेच्छाकृत कल्पना पर आधारित होता है। मूल बात यह है कि यदि कहीं स्वेच्छाकृत कल्पना अधिक न हो और केवल स्वच्छन्दवाही भावों पर ही रचना आधारित हो तो उससे महान् काव्य या चित्र की रचना भी संभव न होगी। जब किसी काव्य या चित्र के सर्जन के समय भाषा या चित्र के माध्यम से कवि की अनुभूति मूर्त रूप धारण कर लेती है, उस समय उन्हें भावप्रवाह के निवेश के अतिरिक्त अभिव्यक्ति तथा भाव-समूह के समन्वय पर भी ध्यान देना पड़ता है। अभिप्राय यह है कि किसी भी उत्तम काव्य की रचना के लिए स्वच्छन्दवाही कल्पना की जितनी आवश्यकता है उतनी ही स्वेच्छाकृत सकल्प की भी है।

कलाकृति मात्र में वस्तु (मैटर) और स्वरूप (फॉर्म) दोनों स्वीकार किये जाते हैं, किन्तु क्रांचे ने एक प्रकार से इन भेदों को अस्वीकार ही कर दिया है। वस्तु के स्वरूप के सम्बन्ध में उन्होंने अनेक स्थलों पर अनेक प्रकार के विचार व्यक्त किये हैं। कई स्थानों पर तो उन्होंने इसे अज्ञात एवं अज्ञय संस्कार मात्र बताया है। उनकी धारणा है कि ज्ञात होने से पूर्व ही बाहरी रूप अपने भेदों सहित वीक्षावृत्ति-व्यापार के सम्मुख उपस्थित हो जाते हैं।^१ इस सम्बन्ध में विचारणीय यह है कि

1 "On the other side and before the inferior boundary is sensation, formless matter, which the spirit can never apprehend in itself in so far as this is mere matter. Thus it can only possess in form and with form, but postulates its concept as precisely, a limit. Matter, in its abstraction, is mechanism, passivity, it is what the spirit of man experiences but does not produce. Without it no human knowledge and activity is possible; but mere matter produces animality, whatever is brutal and impulsive in man, not the spiritual dominion which is humanity. We do catch a glimpse of something, but this does not appear in the mind as objectified and formed. In such moments it is that we best perceive the profound difference between matter and form. These are not two acts of ours face to face with one another, but we assault and carry off

यदि वही बाहरी रूप या विषय भी अनेक भेदों वाला होता है और इसी के कारण वीजावृत्ति के द्वारा अनुभूत प्रत्यय के भेद उपस्थित होने हैं, तो विषय को स्वरूप-हीन (फॉर्मलेस) कैसे कहा जा सकता है । न जाने क्यों कौंचे वस्तु को जैव-प्रवृत्तिमूलक मानते हैं । क्योंकि यदि विषय ज्ञान का कारणस्वरूप होता है और ज्ञान के भेद उसी के भेदों के आधार पर उपस्थित होते हैं, तो विषय को जैव-प्रवृत्तिमूलक नहीं मानना चाहिए । जो वस्तु ज्ञान की उपादान है वह पाशव कैसे हो सकती है ? और यदि यह कहे कि ज्ञान के द्वारा विषय के स्वरूप का पता नहीं चलता, वह अज्ञेय और अगम्य है तो यह मानना भी संभव नहीं है कि हम विषय-गत भेदों से उत्पन्न अनुभूतिगत भेदों से परिचित हो सकते हैं । कौंचे ने स्वविरोधी मत उपस्थित करने हुए एक स्थान पर विषय को यदि एकान्तः अनुभूति का आविषय माना है, तो दूसरे स्थान पर उसी विषय को यत्किंचित ज्ञानगम्य भी स्वीकार कर लिया है । वह मानते हैं कि विषय के सम्बन्ध में हमें अवश्य कभी-कभी अस्फुट आभास-सा प्राप्त हो जाता है, किन्तु उसकी विषयत्व अथवा ज्ञेयत्व संबंधी धारणा नहीं हो पाती । (We do catch a glimpse of something but this does not appear to the mind as objectified and formed) उनका यह भी कहना है कि ऐसे मुद्दत में वस्तु-विषय तथा उसके स्वरूप का विच्छिन्नशेष भी उत्पन्न होता है, किन्तु वह विच्छिन्नता इस रूप में नहीं दान्व पड़ती कि हम दोनों के निकट सम्बन्ध की जानते रहते हैं । दोनों बातें एक-साथ नहीं रहती । वह विच्छिन्नता कुछ ऐसी है कि वह बाहरी विषय को उसके स्वरूप में प्रस्तुत करती हुई भी उसका एक नवीन स्वरूप उपस्थित कर देती है । अर्थात् हमें एक सर्वथा नवीन रूप की धारणा होती है और इसी स्वरूप में विषय स्वतः समाहित रहता है । वस्तुतः यह बताना भी कठिन है कि फॉर्म शब्द से कौंचे का वास्तविक अभिप्राय क्या था, कहीं वह फॉर्म को कूटस्थ कॉन्स्टेन्ट बताने है और कहीं आध्यात्मिक व्यापार विषय परिवर्तनशील होता है । (" It is spiritual activity while matter is changeable ") किन्तु जो कूटस्थ है

the one that is outside us While that within us tends to absorb and make its own that without. Matter, attracted and conquered by form, gives place to concrete forms It is the matter, the content, that differentiates one to our intuitions from another ; form is constant it is spiritual activity, while matter is changeable Without matter, however, our spiritual activity would not leave its abstraction to become concrete and real, this or that spiritual content, this or that definite intuition."

वह व्यापार स्वरूप कैसा हो सकता है ? उनका यह अनोखी बात समझ में आना पाना नहीं है । यह ठाढ़ ऐसा भी अनइ न, बात है जैसे काठानुज में ही चतुर्भुज का स्थिति स्वीकार करने लगता है । व्यापार का नाम ही परिवर्तन है, फिर जो वस्तु व्यापारवती है वही कृत्रिम या अपरिवर्तनीय भी कैसे हो सकती है ?

क्रोचे की यह धारणा भी भ्रान्तिपूर्ण है कि विषय तथा उसका विशिष्ट स्वरूप (जिसके आधार पर हमें विषय का ज्ञान होता है) दोनों के भिन्न होने हुए भी उनके सामीप्य का हमें बोध नहीं होता । वह मानते हैं कि इन दोनों का एक मूल एवं ज्ञानगम्य नवीन रूप उपस्थित हो जाता है । पता नहीं इस नवीन स्वरूप की स्थापना किस प्रक्रिया से होती है ।

एक और कठिनाई इस मत में यह जान पड़ती है कि यदि हम क्रोचे के समान यह मान लें कि विषय का आभास प्राप्त करने के साथ ही हम उसे शेष बनानेवाले उसके विशिष्टस्वरूप को भी जान लेते हैं और दोनों की पृथक्ता का ज्ञान बना रहता है तब हमारे लिए विषय अज्ञेय कैसे रह सकता है ? हम उसे अज्ञेय किस प्रकार मान सकते हैं ? वीक्षावृत्ति-व्यापार द्वारा ग्रहण किये जाने पर सन्निग्ध वस्तु का भी ज्ञान हो सकता है । किन्तु क्रोचे का विचार है कि जब हम विषय को ग्रहण करते हैं उस समय उस विषय का सामान्य ज्ञान नहीं बना रहता । यह धारणा हमारी धारणा के एकदम विपरीत बात होती है । हमारा विचार तो यह है कि जबतक हमें किसी वस्तु के स्वरूप का ज्ञान नहीं होता, तबतक उस वस्तु का ज्ञान भी नहीं हो पाता । इसी प्रकार जब तक हम उसके सामान्य स्वरूप का ज्ञान प्राप्त नहीं कर लेते तबतक हम उसे विशिष्टस्वरूप में भी नहीं जान पाते । सामान्य ज्ञान के आधार पर ही विशिष्टज्ञान हो सकता है और वस्तु के स्वरूप की धारणा से ही वस्तु जानी जाती है । इस दृष्टि से विचार करे तो क्रोचे का मत अन्तर्विरोध-युक्त जान पड़ता है । क्रोचे वीक्षा-व्यापार को स्वरूप से ही सम्बन्धित मानते हैं । किन्तु स्वरूप निर्विषय नहीं हो सकता, अतएव यह मानना पड़ता है कि स्वरूप ही हमें ज्ञान-विषयों से परिचित कराता है । इस ज्ञान का माध्यम वस्तुतः विषय की विशिष्टरूपता ही है । विषय का स्वरूप जानकर ही हम उसे भी जान सकते हैं । इस प्रकार यदि हम स्वरूप को विषयज्ञान करानेवाला घटक मान लें तो, क्रोचे के समान, परिष्कृति को इसका अवच्छेदक धर्म स्वीकार न किया जा सकेगा । परिष्कृति स्वरूप ही बदल देती है, किन्तु यहाँ स्वरूप बदलने का नहीं, विषयबोध का प्रश्न है । विषय जैसा है उसी का स्वरूप से ज्ञान होना चाहिए या होता है, उससे परिवर्तित रूप में नहीं । अतएव परिष्कृति स्वरूप का अवच्छेदक धर्म नहीं

है। किन्तु क्रोचे स्वरूप को भी एक व्यापार मानने हैं। वह स्वरूप-व्यापार को विशिष्टताबोधक-व्यापार मानने हैं। किन्तु गडबड़ी यह है कि यदि इसे विषय का बोध करानेवाली ऊपरी रूप रेखा मात्र मानें, तो इसे व्यापार से भिन्न मानना पड़ेगा। क्योंकि व्यापार को ऐसा होना चाहिए कि वह विशिष्टताओं का बोध करा सके। इस सम्बन्ध में यह कहा जा सकता है कि वीक्षाव्यापार से विषय की अस्फुट आभासता का नाश हो जाता है और वह स्पष्ट रूप में दमकने लगता है। अतएव वीक्षाव्यापार अथवा स्वरूप का काम अस्फुट विषय को स्फुट रूप में प्रकट करना है, भाषा के माध्यम से उसका ज्ञान कराना है। विशिष्टता का बोध कराना उसका काम नहीं है। क्रोचे के इस मत की प्रामाणिकता का विचार करने के लिए हमें कुछ अन्य स्थलों पर कही गई उनको बातों का भी ध्यान रखना पड़ेगा। ऐसा करने पर ही उन बातों में सम्बन्ध स्थापित हो सकेगा।

क्रोचे ने अपने ग्रंथ 'ऐस्थेटिक' में स्वरूप तथा विषय-वस्तु के सम्बन्ध में कहा है कि वस्तु या विषय का अभिप्राय विशुद्ध भावसंवेगशालिता समझा जाता है और स्वरूप से उस वस्तु के अपने ज्ञान व्यापार के द्वारा विशदीकरण या प्रकाशन का अर्थ ग्रहण करते हैं।^१ उन्होंने अपने 'प्रॉब्लेम दे ऐस्थेटिका' ग्रंथ में बताया है कि विरुद्ध वीक्षावृत्ति से किसी जाति या सामान्य का पता नहीं चलता। वह केवल हमारा आत्मा की नाना अवस्थाओं का ज्ञान कराती है। यह अवस्थाएँ भी इच्छा के ही भिन्न-भिन्न रूप हैं। इन नानाविध आत्मावस्थाओं को ही हम भावसंवेग (पैशनॉलिटी) अथवा भाववेदना, भावानुभूति (फीलिङ्ग, सेण्टीमेण्ट) आदि कहा करते हैं।^२ उन्होंने अपनी 'लॉजिका' नामक पुस्तिका में १५४ पृष्ठ पर इन्हीं भावसंवेग ही कहा है। अपने दूसरे ग्रंथ 'फ़िलॉसफी आव ट प्रैक्टिकल' के २२६वें पृष्ठ पर उन्होंने भावसंवेग की परिभाषा में बताया है कि जो इच्छाएँ क्रियात्मक रूप धारण कर सकती हैं, वही भावसंवेग कहलाती हैं :

1. But when these words (Form and Matter) are taken as signifying what we have above defined and matter is understood as emotivity not aesthetically elaborated, that is to say impressions and form elaboration, intellectual activity and expression, then our meaning cannot be doubtful
2. L'intuizione pura, non producendo concetti, non può rappresentare se non la volontà nelle sue manifestazioni, ossia non può rappresentare altro che stati d'animo. E gli stati d'animo sono la passionalità, il sentimento, la personalità, che si trovano in ogni arte e ne determinano il carattere lirico (Problemi Di Esthetica)

(Passions are possible volitions) इस प्रकार हम इच्छा-व्यापार को जितने रूपों में विभाजित करेंगे, उतने ही भावसंवेग भी मानने होंगे । भाव-संवेगों का विभाजन इच्छा के विभेदों पर निर्भर है । इच्छा जितने रूपों में उपस्थित होगी उतने ही प्रकार के भावसंवेग होंगे । ^१ उन्होंने इसी ग्रंथ में यह भी बताया है कि इच्छाएँ किस प्रकार तीव्र होने पर क्रियात्मक हो जाती हैं । वस्तुतः कामना, इच्छा तथा क्रिया नाम से आत्मा की विकासावस्था के तीन क्रमिक स्तर माने जा सकते हैं । इन्हीं तीनों की एकलयता ही आत्माभिव्यक्ति का स्वरूप धारण करती है । एक क्रिया के अनन्तर पुनः नयी कामना उत्पन्न हो जाती है और फिर वही इच्छा तथा क्रिया आदि का क्रम चल पड़ता है । इस प्रकार यह निरन्तर गतिशील रहते हैं । इनके माध्यम से प्रकट होनेवाला सत्य भी इसीलिए सदैव गतिशील रहा करता है । इन तीनों की एकलयता से ही सत्य की अभिव्यक्ति मानकर कलाकार अपने भावसंवेगों के प्रकाशन के लिए इच्छा और कृति का माध्यम खोजता है । वह कृति में इसीलिए नाना इच्छाओं का क्रियात्मक व्यापार उपस्थित करता है । सत्य अपनी नित्य-गतिशीलता के कारण संभाव्यमान से संभूति और संभूति से संभाव्यमान की ओर दौड़ता है । अर्थात् हम जो हैं उससे बढ़कर जो होना चाहिए उसकी कल्पना में सुख पाते हैं और उसकी सिद्धि के अनन्तर एक बार फिर जो है उसकी ओर आकर्षित हो जाते हैं । इच्छा से व्यापार और व्यापार से इच्छा उत्पन्न होती है । अतएव कलाकार भी अपने भावसंवेगों की अभिव्यक्ति के समय इन्हीं आध्यात्मिक इच्छा तथा क्रिया को अभिव्यक्त किया करता है । उसकी यह अभिव्यक्ति ही सत्य की अभिव्यक्ति कहलाती है, क्योंकि, उससे हमारे आन्तरिक गतिशील सत्य का संकेत मिला करता है । अतएव वस्तु या तत्त्व और भावसंवेग दोनों अभिन्न होते हैं । ^२

- 1 The groups of passions must be empirical concepts formed upon the basis of varying determinations of the volitional activities according to the objects that is to say, in its particular determinations
- 2 "But if the relation between desire and action be the ultimate reason for the distinction between art and history, and this distinction be the theoretical reflection of that real relation, the conception of art as representation of volitional facts, taken in their quite general and indeterminate nature, in which desire is as action and action as desire, reveals why art affirms itself as representation of feeling, and why a work of art does not seem to possess and does not possess value, save from its lyrical character and form the imprint of the artist's personality. . . . We do not ask the artist for . . . but for a dream of his own, for nothing

इस सम्बन्ध में तीन आपत्तियाँ उठाई जा सकती हैं। पहली आपत्ति तो यह है कि भावसंवेगों के साथ इच्छा तथा क्रिया की एकता स्थापित करने का कोई स्पष्ट कारण नहीं जान पड़ता। दूसरे, यदि यह मान ही लें कि इनमें ऐक्य आवश्यक है तो भी उस ऐक्य को ही वस्तुसत्य अथवा तत्त्वस्वरूप मानने की आवश्यकता सिद्ध नहीं की जा सकती। तीसरी बात यह कि इस आवश्यकता को मान लेने पर भी इस सम्बन्ध में कुछ नहीं बताया जा सकता कि वह तत्त्व स्वयंप्रकाशज्ञान के द्वारा किम प्रकार ग्रहण कर लिया जाता है। क्रोचे के मतानुसार स्वयंप्रकाशज्ञान या अध्यात्म-दर्शन तथा ऐन्द्रिय ज्ञान (परसेप्शन) दोनों एक ही वस्तु नहीं हैं। स्वयंप्रकाशज्ञान में तत्त्व-अतत्त्व अथवा सत्ता-असत्ता का ध्यान नहीं रहता, उसमें सत्य-असत्य का विचार नहीं होता। क्रोचे के अनुसार स्वयंप्रकाशज्ञान का सम्बन्ध केवल असामान्य विषय से है। किन्तु प्रश्न यह है कि यदि इसका सम्बन्ध केवल असामान्य वस्तु से ही होता है तो भावसंवेग, इच्छा अथवा क्रिया से ही उसकी अवच्छेदकता को कैसे प्रमाणित किया जा सकता है? निश्चय ही इनमें उसका तादात्म्य स्थापित नहीं किया जा सकता।

किन्ती वस्तु की सत्ता-असत्ता के निर्धारण के लिए हम अपनी इन्द्रिया की सहायता पर निर्भर रहने हैं। हम ऐन्द्रियक बोध को 'परसेप्शन' कहते हैं। जो कला में प्रयुक्त स्वयंप्रकाशज्ञान से भिन्न होता है। क्रोचे का मत है कि जब हम किसी एक वस्तु को या अनेक वस्तुओं के पारस्परिक सम्बन्ध को केवल उनकी बाहरी स्थिति के आधार पर जानने का प्रयत्न करते हैं, तब हमारी दृष्टि ऐतिहासिक दृष्टि मात्र रह जाती है। इस दृष्टि से देखने पर कला का कोई महत्त्व नहीं रह जाता। यह कहा जा सकता है कि कामना के व्यापारवती हो जाने पर उसमें बहिःसत्ता का आरोप किया जा सकता है। किन्तु इससे यह निश्चय नहीं

but the expression of a world desired or abhorred, or partly desired and partly abhorred For reality is nothing (as we henceforth know) than becoming, possibility that passes into actuality, desire that becomes action, from which desire springs forth again unsatisfied The artist who represents it ingenuously, produces the lyric for this very reason..... The feeling that the true artist portrays is that of things, *Lacrymae rerum*; and by the identity of feeling and volition, of volition and reality already demonstrated in the Philosophy of the practical, things are themselves that feeling . . . and of objectifying the will itself, belongs equally to all the other forms of art, because it is essence itself of Art, or of pure intuition." (Philosophy of The Practical 7 Page 267-269 · 1913 Edition)

किया जा सकता कि कलागत कामना व्यापारवती हुई कि नहीं अथवा उसके साथ बाहरी सत्ता का सम्बन्ध स्थापित हुआ कि नहीं। अर्थात् इनका अलग-अलग पता नहीं चला करता, क्योंकि व्यापार कामना रूप होने हैं और कामना मानो व्यापार रूप होती है। मानो यह नियम है कि सत्य संभाव्यमान रूप में और संभाव्यमान सत्य रूप में प्रतीत होता रहता है। किसी ऐतिहासिक वस्तु को वीक्षा द्वारा ग्रहण करने पर उस वस्तु से ऐतिहासिक सत्य, मिथ्या अथवा उनकी बाह्य मत्ता आदि का सम्बन्ध छूट जाता है। उस दशा में हम उसकी इन स्थितियों का विचार न करके उसे एक अखण्ड रूप में देखते हैं। सही बात यह है कि कला एक कल्पलोक की सृष्टि है।^१

क्रोचे के इस मत के सम्बन्ध में प्रश्न यह उठता है कि इस व्याख्या के अनुसार स्वयंप्रकाशज्ञान या वीक्षा और उसके प्रकाशन में किस प्रकार ऐक्य स्थापित किया जा सकता है? हमारे यह मान लेने पर भी कि वीक्षावृत्ति की अनुभूति के द्वारा ही हमारी कामना या इच्छा रूप धारण करता है और उसी के समान हमारी अन्तर्हित अवस्थाएँ व्यक्त हुआ करती हैं किसी वृक्ष, पुष्प, नदी या पर्वत की अनुभूति को अपनी आन्तरिक स्थिति मानना हमारे लिए भला कैसे संभव हो सकता है? क्रोचे ने बार-बार कहा है कि जब हमें किसी इन्द्रियग्राह्य रूप, शब्द, वर्ण आदि की स्पष्ट अनुभूति हो जाती है तब चाहे वह सत्य स्मृत अथवा कल्पित किसी भी रूप में क्यों न उपस्थित हो हमें उनके प्रति अपने आकर्षण-विकर्षण या हर्ष-शोक आदि के रूप में अपनी आत्मा की कामना या इच्छा की अवस्थाओं का परिचय मिलता रहता है। एक दूसरे स्थान पर क्रोचे ने कहा है कि हम वीक्षावृत्ति के द्वारा पूर्वसंस्कारों का परिष्कार किया करते हैं। ऐसी दशा में

1 History is perception and memory of perception, and in it fancies and imaginations are also perceived as such and arranged in their place. And it would also be possible to say that art represents only desires and is therefore all fancy and never perception, all possible reality and never effectual reality. But since to art is wanting the distinctive criterion between desires and actions, it in truth represents actions as desires and desires as actions, the real as possible and the possible as real, hence it would be more correct to say that art is on the near side of the possible and the real, it is pure of these distinctions and is, therefore, pure imagination or pure intuition. . . When art takes possession of historical material, it removes from it just the historical character, the critical elements, and by this very fact reduces it once more to mere intuition (Philosophy the Practical, Page 266-67).

हम इन रूप-रसादि संस्कारों को अपनी आत्मा की अवस्था कैसे मान सकते हैं ? यद्यपि क्रोचे ने इस सम्बन्ध में प्रकाश नहीं डाला, तथापि उन्होंने यह अपर्यय कहा है कि जबतक हमें रूप-रसादि का मुख-दुःखादि वेदना के साथ ज्ञान नहीं होता तबतक उन्हें वीक्षा-व्यापार द्वारा सृष्टि अन्तःसंस्कारों या अनुभूति के रूप में तनिक भी व्यक्त नहीं किया जा सकता । उनको इस उक्ति में निश्चय ही एक गंभीर तत्त्व निहित है, और उसका निरस्कार नहीं किया जा सकता । इसमें साध ही यह भी माना जा सकता है कि वीक्षा-सृष्टि सत्य-भिध्या विकल्प से शून्य होती है । फिर भी क्रोचे उचित मार्ग का अवलम्बन नहीं कर सके हैं । बात यह है कि लौकिक प्रत्यक्ष के साथ हमारे द्वारा दृष्ट वस्तु का एक अस्पष्ट संस्कार हमारे मन में रह जाता है । उस संस्कार के साथ ही ज्ञात या अज्ञात रूप से मुख-दुःखादि की वेदना भी जुड़ी रहती है । जिस समय इस प्रकार की वेदना, कामना या साथ में लगी रहनेवाली संस्कार-भावना अभिव्यक्त होती है, उस समय हमें वस्तु के ज्ञान के अतिरिक्त उसके साथ लगी मुख-दुःखादि वेदना का भी ज्ञान हुआ करता है । यही वैज्ञिक सृष्टि कहलाती है । यह सृष्टि न तो स्मृति से उत्पन्न होता है और न प्रत्यक्ष दर्शन से ही । इसी कारण इसे लौकिक नहीं माना जाता, किन्तु लौकिक का अवलम्बन लेकर उत्पन्न होने के कारण इसे नितान्त अलौकिक भी नहीं कह सकते । ईपलौकिक होने के कारण ही यह कल्पलोक की सृष्टि मानी जाती है ।

यदि हम इस दृष्टि से विचार करें तो हमें बहिर्वस्तु को सत्ता स्वीकार करनी पड़ेगी, किन्तु क्रोचे ऐसा नहीं मानते । हम पहले भी कह चुके हैं कि यदि किसी वस्तु की अनुभूति होती है अथवा उसकी अभिव्यक्ति की जा सकती है तो उसे ज्ञात्यादिविशिष्ट एवं सविकल्प मानना पड़ेगा । हमारा विचार है कि किसी निर्विकल्प ज्ञान के रहने पर भी बहिर्वस्तु की सत्ता अंगीकार करनी ही होगी । हमारा अभिप्राय यह है कि यदि हम यह स्वीकार करने हैं कि ज्ञान से पूर्व वस्तु की सत्ता जाति आदि के रूप में रहती है तो इस विकल्प के द्वारा उत्पन्न ज्ञान भी ज्ञात्यादि के संसर्ग से अलग नहीं रह सकता । क्रोचे का विचार है कि संस्कारों से ही स्वयंप्रकाश-ज्ञान उत्पन्न होता है । यह संस्कार विभिन्न प्रकार के तो होते ही हैं अस्पष्ट भी रहते हैं । अतः यदि वे वीक्षा द्वारा स्पष्ट होते हैं तो उनकी स्पष्टता तबतक समझ नहीं है जबतक कि संस्कारयुक्त जाति आदि का प्रयोग न किया जाय । यदि हम यह मान लें कि वाह्य वस्तु जैसी होती है वैसी ही वह ज्ञान भी हुआ करती है तो हम मान सकते हैं कि वीक्षा द्वारा जाति आदि के अतिरिक्त भी ज्ञान हुआ करता

है, किन्तु इस प्रकार का ज्ञान जो सामान्य-संश्लेष वर्तित होने पर स्पष्ट नहीं जान पड़ेगा। क्रोचे की धारणा है कि ज्ञानान्तर न होने पर वहिर्बस्तु का मन्ता प्रतीत नहीं होती, उभी प्रकार उसका वहिर्बस्तु भी नहीं होती। फिर भी वह संस्कारों की सत्ता मानते हैं। आखिर ये बाह्य सत्ता के अभ्यास में और छाने कहीं से हैं? यदि सभी कुछ मानसिक कल्पना मात्र है तो फिर स्वच्छिन्न सकल्प अथवा स्वच्छन्द-प्रवाह कल्पना का भेद भी किस प्रकार स्वीकार किया जा सकता है? क्रोचे मानते हैं कि विचारपूर्वक कल्पना करने से काव्य की रचना नहीं हुआ करता। जब हम किसी विशेष प्रयोजन का ध्यान में रखकर रचना करते हैं तो उनमें वास्तविक काव्य का प्राण-स्पन्दन नहीं होता, बल्कि वह हमारे व्यक्तित्व से अधिक प्रभावित होने के कारण बला की श्रृंगार से व्युत्पन्न हो जाती है। फिर भी परिकल्पना की दृष्टि से तो दोनों को समान ही माना जायगा। ऐसी दशा में यह नहीं बताया जा सकता कि क्रोचे दूसरी किम युक्ति से काव्य तथा काव्याभास के भेद को हमारी ही तरह श्रृंगारकार कर सकते हैं?

क्रोचे ने बताया है कि यदि किसी कलाकृति को देखकर हमारे मन में भी कवि के अनुरूप भाव उत्पन्न होते हैं तो हमारे मन में भी उसके समान रचना-प्रक्रिया चल सकती है जिसके फलस्वरूप हम भी वैसी ही सृष्टि कर सकते हैं। कवि की सृष्टि के साथ एकान्त तादात्म्य हुए बिना हम उसकी सृष्टि को समझ ही नहीं सकते। क्रोचे के इस मत के सम्बन्ध में हमारा विचार है कि मनुष्य के जीवन का इतिहास देश-काल आदि से इस रूप में प्रभावित हो गया है कि भिन्न स्थितिवाले आज के मनुष्य के लिए किसी श्रेष्ठ काव्य के साथ तादात्म्य स्थापित करके वैसी ही नवीन सृष्टि प्रस्तुत करना संभव नहीं ज्ञात होता। यदि हम कवि के अनुभवों के साथ अपने अनुभवों का पूर्ण तादात्म्य कर सकें तो क्रोचे को मानना पड़ेगा कि हम वैसी ही उत्तम सृष्टि भी कर सकते हैं, क्योंकि उनकी आरम्भिक शर्त यही है कि जिस वस्तु का अनुभव किया जाता है उसी की सृष्टि हो सकती है। इसके विपरीत देखने में आता है कि प्रायः उत्कृष्ट काव्य का पाठक साधारण काव्य की भी रचना नहीं कर पाता। किसी-किसी पाठक के जीवन का इतिहास इतना गंभीर और व्यापक होता है कि कवि के द्वारा निर्दिष्ट पथ पर चलने पर वह कविकृत काव्य से कवि से भी अधिक गंभीर और व्यापक अनुभूति कर सकता है। अतएव तद्भावाविष्ट होकर निरीक्षण करना ही काव्यानुभूति का चरम आदर्श नहीं कहला सकता।

क्रोचे बाह्य वस्तु को तनिक भी महत्त्व नहीं देते। हमारे आन्तरिक विभिन्न

भाव-संवेगों, हमारी इच्छा या कामना का ही 'यह नदी है', 'यह पर्वत है' आदि के बोध के रूप में बोध हुआ करता है। जिसे हम वस्तुबोध कहते हैं, वह विभिन्नजातीय मानसिक कामना और मुख दुःखादि की वेदना के अतिरिक्त और कुछ नहीं होता। यह कामना आदि जितने रूपों में प्रकट होती है उनके अनुरूप ही हम इन्हे भिन्न-भिन्न नामों से पुकारते हैं। वीक्षा-व्यापार का कोई स्वरूपगत भेद नहीं होता इसलिए वीक्षालब्ध अनुभूति का भेद केवल विषयगत भेदप्रभूत माना जाता है। इसी कारण विषयवस्तु के नाम से कोई बहिर्वस्तु नहीं माना जाता। हमारी आन्तरिक विविध कामना अथवा भावसंवेगात्मक अवस्था के अतिरिक्त दृश्यमान वस्तु की स्वतन्त्रता स्वीकार नहीं की जा सकती। इसी कारण 'यह पर्वत है', 'यह नदी है' इस प्रकार का अनुभूतिभिन्नता केवल मानसिक भावसंवेग या कामना का ही भेद कही जा सकता है। किन्तु यहाँ स्वाभाविक रूप से प्रश्न यह उठता है कि यदि हमारा कामना सदा ही वस्तु का रूप धारण करके वृद्ध, लता, पत्ते, नदी तथा पर्वत आदि के रूप में अनुभवगोचर होती है तो उन विभिन्न वस्तु-आकारों के अतिरिक्त कामना या भावसंवेग आदि का अपने स्वरूप का स्वतन्त्रबोध कैसे हो सकता है ?

क्रोचे का विचार है कि हमारी एक 'आह' में भी उत्कृष्ट काव्य का सर्जन हो सकता है। हमें यह धारणा तो युक्तियुक्त ज्ञान ही नहीं पड़ती साथ ही यह समझना भी हमारे लिए कठिन है कि वस्तु का आकार धारण करके व्यक्त होने वाली व्यथा या कामना एक 'आह' मात्र में कैसे प्रकाशित हो सकती है ? सामान्यात्मक विकल्प के पूर्व हमें केवल कामना या भावसंवेग की मानस-छवि का ही संकेत मिलता है। हमें आकाश में मेघ की जो गर्जना सुनाई पड़ती है, वह सामान्याकार विकल्प के प्रयोग के पूर्व केवल अपनी कामना, इच्छा या भावसंवेग के प्रकाश मात्र के रूप में रहती है। मेघ-गर्जन भी हमारे मन में क्रोध, क्षोभ आदि भावसंवेगों का अनुभव कराते हैं, मेघ-गर्जन को भी उससे भिन्न ढंग का नहीं बताया जा सकता। क्रोचे की इस प्रकार की ज्ञानप्रक्रिया की आलोचना हम दार्शनिकों के विचार से और न करके केवल एकाध बात और कहेंगे।

सौन्दर्यरचना के सम्बन्ध में चाहे कोई कुछ भी मत क्यों न व्यक्त करे उसे यह तो बताना ही होगा कि एक व्यक्ति जिस सौन्दर्य का अनुभव करता है उसे दूसरा व्यक्ति कैसे ग्रहण कर लेता है ? यदि वह इस सम्बन्ध में कोई महत्वपूर्ण बात नहीं बता पाता तो सौन्दर्य-विषयक उसके समस्त अन्य मत भी व्यर्थ और थोड़े समझ जायेंगे। इस समस्या को क्रोचे ने यह कहकर सुलझाने का प्रयत्न

किया है कि मन के अस्पष्ट संस्कारों को अनुभूति के योग्य बनाने के लिए लब्धा अपनी वीक्षावृत्ति से एक के बाद एक शब्द शोध कर रखता है और उस शब्द-विन्यास के द्वारा ही अस्पष्ट अनुभूति को स्पष्ट बनाने का प्रयत्न किया करता है। कौंचे बहिर्वस्तु की सत्ता नहीं मानते इसीलिए आरंभिक अस्पष्ट संस्कार अपने ही मन की कामना की मूर्ति मान लिये गये हैं। भाषा के माध्यम से प्रकाशित स्वयंप्रकाशित-ज्ञान या वैज्ञिक अनुभूति भी अपने मन की ही एक अवस्था है। कवि या चित्रकार अपने अन्तर की अनुभूति को ही वाह्य रूप में व्यक्त करते हुए अक्षरों या रंगों आदि का सहारा लेते हैं। इस प्रकार जितनी ही अनुभूति की अभिव्यक्ति से अस्पष्ट संस्कारों का व्यंजना होती है उतनी ही सौन्दर्यसृष्टि भी सार्थक मानो जाती है। कारण यह है कि कौंचे अभिव्यक्ति और अनुभूति दोनों को अभिन्न मानते हैं। इस प्रकार अनुभूति की हीनता का अर्थ होगा अभिव्यक्ति की हीनता और अभिव्यक्ति की हीनता का अर्थ होगा अनुभूति की हीनता। एक के हीन होने पर दूसरा भी हीन हो जाता है। अनुभूति या अभिव्यक्ति के अनुरूप ही सौन्दर्यसृष्टि भी श्रेष्ठ या निम्नजातीय होगी। सौन्दर्यसृष्टि के तीन स्तर होते हैं। १. अव्यक्त संस्कार, २. अनुभूति तथा ३. संकेतों के द्वारा उसका बहिर्निरूपण। अव्यक्त संस्कार जितने ही परिष्कृत रूप में अनुभूत होते हैं, उतनी ही सौन्दर्यसृष्टि सफल समझी जाती है। किन्तु यदि बहिर्जगत् को स्वीकार न करें तो कोई व्यक्ति किसी संकेत को समझ ही न पायेगा। साथ ही सब कुछ आन्तरिक मात्र मान लेने पर इन संकेतों की सत्ता कवि या चित्रकार के अन्तर के अतिरिक्त कहीं और नहीं मानी जा सकती। इस प्रकार काराज पर लिखित वर्ण, रेखा आदि और पदों पर अंकित वर्णसमूह की सत्ता अशुभव होगी। यदि भाषा के द्योतक वर्ण, रेखा आदि के संकेत कवि के अन्तर में ही रह गये तो दूसरा कोई व्यक्ति अपने हृदय में उन्हें कैसे ग्रहण करेगा? हृदय में यदि संकेतों की बहिःसत्ता स्वीकार कर लें तो यह भी स्वीकार कर लेना पड़ेगा कि कोई-कोई पाठक ऐसा भी होगा जो कवि या चित्रकार के द्वारा अनुभूत तथा प्रकाशित स्वरूप को पुनः अनुभव कर सकेगा। परन्तु अनुभूति के लिए संस्कारों का पूर्ववर्ती होना आवश्यक मानने के कारण हम कौंचे की इस धारणा से सहमत न हो सकेंगे। संकेत तो अनुभूति के पश्चात् उपदिष्ट होता है। उससे श्रोता या पाठक के मन में कवि या चित्रकार के चित्त की अस्पष्ट संस्कारों की धारणा उत्पन्न नहीं हो सकती। संकेत अनुभूति को पूर्णतया व्यक्त भले ही कर सकता हो, तथापि अनुभूति के स्वरूप से संस्कार के स्वरूप का तनिक भी अनुमान नहीं किया जा सकता और न इनका किसी और रीति से ही पता

लगाया जा सकता है। फिर यदि श्रोता या पाठक के मन में कवि या चित्रकार की मनःकामना एवं उसके चित्त की विशेष अवस्था वाले संस्कारों की उपलब्धि ही नहीं हो पाती तो वे कवि के चित्त की अनुभूति से किम प्रकार परिचित हो सकेंगे ? साथ ही यह समझना भी कठिन जान पड़ता है कि कवि-चित्त की अनुभूति में संस्कार किस सीमा तक स्थान पा सके हैं ? ऐसी दशा में अस्पष्ट संस्कारों के समझने का कोई उपाय न होने के कारण स्पष्ट अनुभूति को समझने का भी कोई साधन नहीं रह जाता, साथ ही कवि के चित्त के अस्पष्ट संस्कारों के साथ पाठक के चित्त का सयोग उपस्थित करने का भी कोई साधन नहीं जान पड़ता। क्रोचे ने बार-बार दुहराया है कि अनुभूतिगत वैचित्र्य अस्पष्ट संस्कारों की विचित्रता का ही फल होता है। वह अभिव्यक्ति तथा अनुभूति को एक तो मानते हैं, परन्तु उनसे अस्पष्ट संस्कारों तक पहुँचने का कोई उपाय नहीं बताते। यह ठीक है कि उन्होंने अस्पष्ट संस्कारों से ही अनुभूति की अभिव्यक्ति संभव मानी है, किन्तु उन्होंने यह नहीं बताया कि एक व्यक्ति के अनुभव दूसरे के चित्त में किस प्रकार पैठ करते हैं ? हम समस्त भावसंवेग, इच्छा अथवा क्रिया को एक-साथ नहीं जान पाते। ज्ञान के अतिरिक्त उनका किसी और प्रकार से परिचय नहीं मिलता। फिर भी क्रोचे को उनकी ज्ञान से पृथक् सत्ता मानने में सकोच नहीं होता। आश्चर्य की बात तो यह है कि उन्होंने अनुभूतिगत भेदों और उसके वैचित्र्य को एकान्ततः अस्पष्ट संस्कार के भेदों का पश्चात्त्वर्ती माना है। किन्तु ऐसा कोई उपाय नहीं बताया जिससे अनुभूति से अस्पष्ट संस्कारों का स्वरूप जानने में सहायता मिल सके। अनुभूति और अभिव्यक्ति या तो समव्याप्त होते हैं या दोनों एक ही वस्तु हैं और पूर्णतया एकात्मक हैं। एक की सत्ता दूसरे का सत्ता है। इसी कारण जिसकी अनुभूति नहीं होती उसका प्रकाश भी नहीं होता। अस्पष्ट संस्कारों के स्वरूप की अनुभूति न होने के कारण ही उसकी अभिव्यक्ति भी नहीं होती। अतएव यदि क्रोचे की बात को अक्षरशः स्वीकार कर लिया जाय तो अस्पष्ट संस्कारों को जानने का कोई साधन नहीं रह जाता। इसके विपरीत वास्तविकता यह है कि क्रोचे उस सम्बन्ध में बहुत कुछ जानते हैं। वह जानते हैं कि अस्पष्ट संस्कारों के भी भेद होते हैं। यही भेद अनुभूतिगत विचित्र भेदों को जन्म देते हैं। क्रोचे यह भी जानते हैं कि अस्पष्ट संस्कारों का, बीच-बीच में, एक प्रकार का आभास-सा प्राप्त होता रहता है। इतना जानने पर भी यह कैसे कहा जा सकता है कि अनुभूति के बिना उनकी अभिव्यक्ति ही नहीं होती। क्रोचे ने अनेक बार स्वीकार किया है कि वस्तुपुंज का ज्ञान एकान्ततः अल्प ही होता

है, इसलिए यह स्वीकार करना चाहिए कि किती कागज़ पर चिह्नित वर्णरेखा या पट्टे पर अंकित चित्रमूह से कवि या चित्रकार के पृथक् अनुभवों के सम्बन्ध में हमें कोई ज्ञान नहीं हो सकता। यद्यपि क्रोचे ने पाठक या श्रोता और कवि या चित्रकार के चित्त की पारस्परिक एकता स्थापित करा रखने वाले कारणों का विचार नहीं किया, तथापि यह कहा जा सकता है कि पाठक, श्रोता या दर्शक किसी कृति का अपने विचारों के अनुकूल ही मर्म ग्रहण करता है। इसके साथ ही क्रोचे की यह धारणा कि अनुभूति-मात्र वाक्य आदि के माध्यम से व्यक्त होती है, हमें उन्हीं के विचारों की विरोधिनी ज्ञात होती है। क्योंकि क्रोचे यदि यह स्वीकार करते हैं कि कवि या चित्रकार मार-मार शब्द-शोधन करके ही अन्त में उपयुक्त शब्दों में अपनी अनुभूति को व्यक्त करते हैं तो अनुभूति मात्र को अभिव्यक्ति नहीं कहा जा सकता। यदि ऐसा कहा जायगा तो शोधन-व्यापार का निरर्थक मानना पड़ेगा। दोनों बातें एकसाथ नहीं हो सकती। इसके अतिरिक्त यह भी विचारणीय है कि यदि योग्य शब्द के साथ व्यक्त होने के पूर्व अनुभूति नहीं रहती तो फिर शब्द की योग्यता-अयोग्यता का निर्णय कवि कैसे कर पायेगा? वह किस आधार पर शब्द या शब्द-विन्यास-विशेष का तिरस्कार करके किसी दूसरे शब्द या शब्द-विन्यास को अपनायेगा? अभिप्राय यह है कि हमें अनुभूति की पूर्वसत्ता मानकर ही चलना पड़ेगा और तभी हम अभिव्यक्ति की अनुरूपता अथवा अनुरूपता के विचार से शब्द-शोधन कर सकते हैं।

इसी प्रकार क्रोचे ने सत्य-असत्य का निर्णय करते हुए कहा है कि इच्छा के रूप में प्रकाशित होनेवाली अन्तःकामना ही सत्य होती है। अर्थात् किसी स्थान पर बाहरी चिह्न भाषा आदि के रूप में व्यक्त काव्य आदि असत् होते हैं। वह केवल अन्तर्गृहीत छवि के रूप में ही सत्य होते हैं। ठीक। परन्तु काव्य या छवि किन्में रहने पर सत्य कहलाते हैं? क्या पाठक या दर्शक के चित्त में स्थान पाने पर सत्य कहलाते हैं अथवा कवि या चित्रकार के चित्त में रहने पर? क्रोचे के अनुसार कवि-चित्त के अतिरिक्त पाठक के चित्त की कवि के लिए कोई सत्ता ही नहीं रह जाती। कवि के लिए पाठक का चित्त और पाठक के लिए कवि का चित्त अप्रप्त है। क्रोचे मानते हैं कि जिन वस्तुओं का सत्ता ज्ञान से पृथक् होती है उनकी सत्ता ही स्वीकार नहीं की जा सकती। कवि के चित्त को अनन्तकाल से चली आती पाठक-परम्परा के चित्त का ज्ञान नहीं होता, बीजादृष्टि में उनके लिए ध्यान नहीं बना रहता, अतएव अस्पष्ट होने पर भी पाठक का चित्त कवि के लिए असत् ही सिद्ध होता है। पाठक भी कुछ यक़ रेखाओं को देखकर उनके विन्यास

से जो कुल ग्रहण करता है, वह एकान्ततः उसी के चित्त की छाया होती है। पाठक के चित्त की यह काल्पनिक छाया उसकी निजी सम्पत्ति होती है। कवि के चित्त के साथ उसका कोई प्रात्यक्षिक परिचय न होने के कारण उसके लिए कवि का चित्त भी नितान्त अतत् सिद्ध होता है। इसीलिए कवि के चित्त की अनुभूति के साथ उसके चित्त की अनुभूति का सामंजस्य असंभव है। अतः जब कवि के चित्त की अन्तःकामना ऐहिक उपायों से काव्यरूप ग्रहण कर लेती है, तभी कला की सत्ता तथा उसकी सत्यता सिद्ध होती है। किन्तु जब पाठक निजी कल्पना के द्वारा उसकी अपने में ही कल्पना कर लेता है, तब उसके चित्त में भी वह सत्य जान पड़ने लगती है। क्रोचे की भारी कमजोरी यह है कि उन्होंने इन दोनों प्रकार के सत्य के बीच सामंजस्य स्थापित नहीं किया है। इसके उत्तर में यह कहना व्यापार को और भी जटिल बना देना होगा कि कवि-चित्त से प्रसूत होनेवाली अनुभूति बाहरी वर्ण या रेखा की सहायता से इस प्रकार का एक बाह्य रूप धारण कर लेती है जिसके परिणामस्वरूप उसे अन्य सभी व्यक्ति अपनी कल्पना द्वारा ग्रहण कर सकते हैं। यह बाह्य-करणता ही काव्य या चित्र का सत्यत्व है, क्योंकि उस अवस्था में बाह्य सत्ता को ही चरम सत्ता मानना पड़ता है। ऐसा स्वीकार कर लेने पर क्रोचे का सिद्धान्त ही धराशायी हो जाता है। परन्तु यदि चित्र या काव्य की बाह्य सत्ता स्वीकार की जाती है तो फल, फूल, लता, पत्र, वृक्ष, पर्वत आदि की सत्ता स्वीकार करने में ही क्या हानि है? और तब प्रश्न किया जा सकता है कि क्या वृक्ष आदि भी किसी की कल्पना या इच्छा से उत्पन्न चित्र-विशेष हैं? इस रीति से विचार करने पर क्रोचे का सौन्दर्य तथा उसके साथ जगत् की मूल सत्यता या तत्त्व के सम्बन्ध में निर्धारित मत बालुका-प्रासाद की भोंति खरडशः टह पड़ता है।

वस्तुतः क्रोचे की विशेषता यह है कि उन्होंने अपने पूर्ववर्ती अनेक विचारकों के द्वारा निश्चित सौन्दर्यबोध सम्बन्धी नियमों और काल्पनिक विभागों का खण्डन करके एक सर्वमाधारण मत की सृष्टि करने का प्रयत्न किया है। उनके अनेक पूर्ववर्तियों ने स्वच्छन्दवादी सौन्दर्य को अनेक मतों की शृंखला में जकड़ने का प्रयत्न किया है। सौन्दर्य के सम्बन्ध में अनेक पारिडट्याभिमानियों की दशा एक ऐसे अध्यापक की-सी हो गई है जो स्वच्छन्द कवि के द्वारा प्रयुक्त भाषा को व्याकरणानुमोदित न पाकर उसकी अशुद्धियों पर विरक्तिसूचक तिर हिलाता हुआ उन्हें लाल स्याही से अंकित कर देता है। इसी प्रकार इन लोगों ने भी सौन्दर्य सम्बन्धी अनेकानेक नियमों की अवतारणा की है। हमारे यहाँ संस्कृत आलंकारिकों की दशा भी इससे किसी प्रकार उत्तम नहीं कही जा सकती। उन्होंने

नायक-नायिका के स्वरूप, नट-नटी के कार्य-व्यवहार, छन्द-विधान विदूषक का कर्तव्य, वांग का गुण-गणना आगे रस की अवस्थिति के सम्बन्ध में निश्चित सूची देकर हीन प्रतिभावाले अनेक कवियों के जुह पर ताले लगा दिये हैं। यही दशा योरोप के कवि तथा चित्रकारों की भी को गई थी। प्लेटो (Plato) ^१ तथा कोलरिज (Coleridge) ^२ की उक्तियों में इस प्रकार का संकेत मिलता है।

क्रोचे ने सर्वशिल्प-साधारण सौन्दर्य का लक्षण देने के साथ-साथ वीलावृत्ति की स्वतंत्रता स्वीकार करते हुए सकीर्ण चित्त लोगों के संकीर्ण नियम-बन्धनों से कला को मुक्ति दिलाकर उसके सम्बन्ध में विचार के मार्ग को प्रशस्त किया है। कला अनुकृति नहीं बल्कि वह एक आध्यात्मिक सृष्टि है। इस सृष्टि के मूल में उपादान रूप में ज्ञानवृत्ति और सिद्धान्तवृत्ति के समान ही हमारी समस्त सुख-दुःखादि बोध-युक्त वेदना भी रहा करती है। सभी उत्कृष्ट कलाएँ हमारे अध्यात्मजीवन के वेदनःश का एक अखण्ड प्रतीक होती हैं। क्रोचे ने इस प्रकार के प्रतिपादन द्वारा कला के यथार्थ स्वरूप को समझने का पर्याप्त अवसर उपस्थित कर दिया है। प्लेटो से लेकर योरोप के अनेक प्राचीन विद्वानों तक ने कला को भ्रान्तिग्रस्त अनुकृति माना है। कला को केवल आध्यात्मिक वृत्ति से उत्पन्न अलौकिक व्यापार-संभूत वस्तु कहकर क्रोचे ने जैसे उसे बाह्य-नियम-निरपेक्ष बना दिया है, वैसे ही बाह्य जगत् से नितान्त अमश्लिष्ट मानकर जगत् में उसके प्रकाश को अवरोध करके उसे हानि भी पहुँचाई। कला आन्तर है भी और नहीं भी है। वह दोनों चित्रों को ग्रहण करती है, अतः हम उसमें मनुष्य की सिद्धावृत्ति का चरम निदर्शन पाते हैं। यदि कला बाह्य मात्र होती तो उससे हमारे आध्यात्मिक जीवन की सार्थकता न रहती और यदि वह केवल आन्तरिक होती तो वह काल्पनिक मात्र होकर रह जाती और सत्य या मिथ्या, उच्च या नीच का कोई भेद वहाँ न हो सकता। जिस प्रकार दर्शनशास्त्र अन्तःबाह्य के संयोग में निहित महासत्य की नियमशृंखला का आविष्कार करने में आनन्द प्राप्त करता है, उसी प्रकार कला भी अन्तःबाह्य के संयोग से जागतिक सृष्टि के समान ही एक नूतन सृष्टि के सत्य का आविष्कार करने में आनन्द प्राप्त करती है। उपनिषद् की उक्ति है कि

- 1 Discussions about poetry remind me of the dinner parties of dull and trivial people, who because they are too ignorant to entertain one another over their wine would over their own voices increase the demand for singers, and dancers
- 2 What rule is there which does not leave the reader at the poet's mercy and the poet at his own? Could a rule be given from without, poetry would cease to be poetry and sink into a mechanical art

ब्रह्म ने अपनी वीजावृत्ति द्वारा एक से अनेक होने की कल्पना की, उसी के फल-स्वरूप इस जगत् की रचना हुई है। 'तदैक्षन् बहुस्यामः'। उसने अपने ही एक भेद—जड़ स्वरूप—में जावन धारण करके जगत् का दर्शन किया। विश्व-दर्शन ही गिरव सृष्टि है, इसका इतना ही अभिप्राय है। जिस नियम से जगत् बना है उसी नियम के अनुरूप सृष्टि बनती है। जागतिक तथा आध्यात्मिक समान वस्तुओं को उपादान बनाकर एक नूतन सृष्टि उपास्थित हो जाती है। इसी कारण कलासृष्टि को भी नूतन सृष्टि कहा जाता है। आनन्दवर्धन ने कहा भी है : "अपारे काव्यसमारे कविरेव प्रज्ञापतिः।"

केवल अभिव्यक्ति (एक्सप्रेसन) का ही सौन्दर्य मानने के कारण क्रोचे अनेक जटिल तर्कों में फँस गये हैं। यदि केवल अभिव्यक्ति ही सौन्दर्य को नियामक है तो सम्भवतः शेक्सपीयर के 'हेमलेट', कालिदास के 'अभिज्ञान शाकुन्तल', दीनानन्द मिश्र की 'जामाई वारिक' या द्विजेन्द्रजान राय के 'चन्द्रगुप्त' में दरतार कोई भेद ही न रहेगा। क्रोचे के इस मत के सम्बन्ध में कैरिट (Cairitt) ने इसी प्रकार का मत प्रस्तुत किया है।^१ वह कहते हैं कि चाहे किना काव्य से गंभीर पाप का चित्र दिया गया हो या परमोन्नत धर्म का चित्र हो, उससे काव्य के काव्यत्व पर कोई भला-बुरा प्रभाव नहीं पड़ता। यदि किसी सामान्यतम भावमन्त्रणा की बयार्थ अनुभूति होती है तो वह भी सौन्दर्य के मापदण्ड के अनुसार सर्वोत्कृष्ट काव्य के समान श्रेष्ठ पद का अधिकारी है। सौन्दर्य के विचार में प्रमाण या प्रकारगत कोई भेद स्वीकार नहीं किया जा सकता। केवल अभिव्यक्तिगत स्फूर्तिमय वैषम्य ही सौन्दर्य का अवच्छेदक धर्म होता है। कला के लिए कला सिद्धान्त का प्रतिपादन करते हुए ब्रेडले (Bradley) महाशयने भी इस बात की पुष्टि की है कि विषयगत भेद से काव्याव नहीं होता। हमारी सम्मति है कि 'जल दरता है या पत्ता हिलता है' जैसे वाक्य को वाल्मीकि-रचित रामायण के समान ही काव्यमय समझना कठिन है। इस सम्बन्ध में हम अपने विचार अन्यत्र व्यक्त करेंगे। यहाँ केवल यह बात देना चाहते हैं कि क्रोचे के अनुसार वह अभिव्यक्ति भी पूर्ण (परफेक्ट एक्सप्रेसन) है। उनके विचार से अभिव्यक्ति मात्र आध्यात्मिक अवस्था

1 A poem then may in one sense be full of morality or of wickedness, a picture of Philosophy or scepticism, a cathedral of religious truth or falsehood, but in a sense they care for none of these things, they affirm none but only express our feelings about them, and in so doing they are beautiful just as the expression of simplest passion (The Theory of Beauty—Page 213)

का प्रकाशन है। आध्यात्मिक अवस्था के सम्बन्ध में हम दो में से एक ही बात कह सकते हैं कि या तो उसकी अभिव्यक्ति होती है या नहीं होती। यदि सभी अभिव्यक्तियों को एक समान मान लिया जाय और अभिव्यक्तिगत वैषम्य स्वीकार न किया जाय, तो एक कला को दूसरी से भिन्न सिद्ध करना ही असंभव हो जायगा। जिस प्रकार किसी सत्य में सत्यता के तारतम्य को निश्चित करना कठिन होता है, उसी प्रकार सौन्दर्य के तारतम्य का निश्चय करना भी कठिन होगा। किन्तु जिस समय सौन्दर्य के तारतम्य का अनुभव होता है, उस समय वांछाशास्त्र के सम्बन्ध में मत व्यक्त करनेवाले चिन्तन के लिए यह संभव नहीं रह जाता कि वह उस प्रश्न को उपेक्षा कर सके। कोचे ने कहा है कि किसी सम्पूर्ण या अखण्ड चित्र अथवा काव्य में अश-विशेष के स्पष्टतया प्रकाशित होने पर ही सौन्दर्य की हीनता या न्यूनता प्रतिष्ठित होती है। परन्तु दूसरे अंशों के स्पष्ट न होने के कारण उस स्पष्टता के साथ-साथ सम्पूर्ण की स्पष्टता संभव नहीं होती। अर्थात् अशों के प्रकाशित होने मात्र से सम्पूर्ण रूप का प्रकाशन संभव नहीं हो पाता। फिर भी कोचे यह सिद्ध नहीं कर सके हैं कि एकसाथ सम्पूर्ण की भाषा के माध्यम से अभिव्यक्ति हो सकती है कि नहीं। उन्होंने स्वयं कहा है कि वीक्षावृत्ति द्वारा अनुभूत तत्त्व को अनेकानेक शब्दों के माध्यम से अभिव्यक्त न कर सकने पर उसे अन्त में एक शब्द या शब्द-विन्यास से ही प्रकट कर दिया जाता है। इस बात में अनुमान किया जा सकता है कि वीक्षावृत्ति के सम्मुख कोई एक आदर्श रहता है जो अनुभवगम्य होकर भी भाषा के द्वारा अभिव्यक्ति नहीं पाता। अभिव्यक्ति की हीनता के कारण ही सौन्दर्य भी हीन हो जाता है। किन्तु कोचे तो अभिव्यक्ति, अनुभूति और वीक्षा तीनों को एक मानते हैं, अतएव वे इस मत को स्वीकार नहीं कर पाते। प्रश्न यह है कि यदि अनुभूति अपनी सभगता में ही व्यक्त हो सकती है तो अमुन्दर या कुतित का अनुभव कैसे हो सकता है? सराश यह है कि यद्यपि कोचे ने सौन्दर्यतत्त्व के विश्लेषण में अद्भुत बुद्धि-कौशल का परिचय दिया है, किन्तु वह भी अनेक अति कठिन और जटिल स्थलों पर गड़बड़ा गये हैं और अनुभूति और अभिव्यक्ति की एकता स्वीकार करके विग्रहान्त-से हो गये हैं।

तीसरा अध्याय

सौन्दर्यतत्त्व के सम्बन्ध में योरोप में अनेक दृष्टियों से विचार किया गया है। इनमें क्रोचे सर्वाधिक प्रख्यात एवं प्रमुख परिकल्पनावादी लेखक हैं, इसी कारण उनके सम्बन्ध में सबसे पहले विचार कर लिया गया है। क्रोचे एकान्ततः परिकल्पनावादी (एक्स्ट्रीम आइडियलिस्ट) है। हम उनके सम्बन्ध में विचार करते हुए दूसरे अध्याय में बताया था कि सौन्दर्यबोध, सौन्दर्याभिव्यक्ति तथा सौन्दर्य-मृष्टि के साथ बाह्य वस्तु का अविच्छेद्य सम्बन्ध है। हमने यह भी दिना दिया है कि बाह्यवस्तु का तिरस्कार करके केवल अन्तरानुभूति पर ही सौन्दर्यतत्त्व का महल खड़ा करने में क्या-क्या कठिनाइयाँ हैं। क्रोचे के भूतपूर्व छात्र तथा मित्र जेन्टील (Gentile) ने क्रियावृत्ति तथा ज्ञानवृत्ति की एकता का सिद्धान्त प्रतिपादित किया है और उस अनादि अनन्त वृत्ति की कल्पना के फलस्वरूप केवल आध्यात्मिक जगत् की सत्ता ही स्वीकार की है। अन्य सभी कल्पनावादियों के समान उन्होंने भी ज्ञान एवं सत्ता को एक माना है। उनका मत है कि विकास क्रम से ज्ञान की उत्पत्ति के पूर्व कला की उत्पत्ति होती है। इसीलिए उन्होंने कला को केवल भावात्मक (फीलिङ्ग) माना है। (Frammenti-di estetica e letteratura) किन्तु वह इस भाव का स्वरूप निर्धारित नहीं कर सके। इसका कारण यही है कि उन्होंने ज्ञान के पूर्व ही भाव की उत्पत्ति स्वीकार कर ली है। फिर भी उन्होंने उनकी आनन्दान्मक संवेदना के सम्बन्ध में जो विचार प्रकट किये हैं, उनकी आलोचना करना यहाँ निष्प्रयोजन प्रतीत होता है।

कल्पनावादी पहले एक दार्शनिक मत की स्थापना कर लेते हैं और फिर उसमें पाये जानेवाले अनुरूपतत्वों के आधार पर कला की आलोचना करते हैं। इतना होने पर भी यह केवल कलानुभूति के स्वरूप का विश्लेषण करके ही चुप नहीं हो गये हैं, बल्कि उन्होंने कलामृष्टि तथा कलाभिव्यक्ति के सम्बन्ध में भी विचार किया है। नितान्त कल्पनावादी होने पर भी क्रोचे का एक और तो कारण से घनिष्ठ सम्बन्ध जान पड़ता है और दूसरी ओर 'कला के लिए कला' सिद्धान्त के प्रतिपादकों से। उन्होंने इस दूसरे सिद्धान्त के आधार पर कला के सर्वानिरेपेक्षत्व की घोषणा की है। एक ओर क्रोचे का मत है कि उपादानस्वरूप अज्ञात

अन्तःसंस्कारों पर आध्यात्मिक वृत्ति का प्रयोग करने से हम जो ज्ञान लेता है उस अन्तरानुभूति या स्वयंप्रकाशज्ञान कहते हैं, और दूसरा आर काण्ट का मत है कि जिस उपादान पर आध्यात्मिक वृत्ति का प्रयोग किया जाता है, वह नितान्त अज्ञात होती है। जब हम उसका आध्यात्मिक वृत्ति से विचार करते हैं तभी उसके नाम, जाति आदि की जानकारी के साथ उसे विकल्प दशा में प्रत्यक्ष कर पाने हैं। निर्विकल्प अवस्था में जो वस्तु उपादानस्वरूप रहा करती है वह आध्यात्मिक नहीं बल्कि बाह्य होती है। काण्ट के इस मत के सर्वथा विरुद्ध क्रोचे का मत है कि इस उपादान का बहुत ही थोड़ा ग्रहण होता है, साथ ही यह बाह्य नहीं होता। यद्यपि यह हमारी ही आध्यात्मिक भावसंवेगात्मक अवस्था है, तथापि हमें इसका ज्ञान नहीं रहा करता। आध्यात्मिक बोद्धावृत्ति का प्रयोग करने पर इसका स्पष्ट ज्ञान तो अवश्य होता है किन्तु यह ज्ञान सविकल्प नहीं होता। सविकल्प का अर्थ है नाम-जाति सहित वस्तु का बोध, किन्तु अन्तरानुभूति में इन नामजात्यादि का कोई संसर्ग नहीं रहा करता। क्रोचे ने कला को बाह्यजगत् से पूर्णतया पृथक् मान लिया है, अतएव उसका कोई भी बहिरंग आदर्श स्वीकार नहीं किया जा सकता।

‘कला के लिए कला’ सिद्धान्त का यही अर्थ प्रतीत होता है कि सौन्दर्यसृष्टि किसी उच्चतर व्यापार का गौण साधन नहीं है। जिस प्रकार सुख-कामना में सुख ही साध्य माना जाता है, साधन नहीं, उसी प्रकार इस सिद्धान्त का अभिप्राय भी यही है कि सौन्दर्यसृष्टि स्वयं साध्य होती है, साधन नहीं। इस सिद्धान्त का न तो यह अभिप्राय है कि सौन्दर्यसृष्टि के अभाव में हमें और कोई कार्य ही नहीं रहता और न यह कि हमारा इसके अनिर्दिष्ट और कोई उद्देश्य ही जीवन में नहीं होता। ‘साहित्य साहित्य के लिए है’ यह कहने का अभिप्राय केवल इतना है कि हम साहित्य के द्वारा मंगल-अमंगल, अपकार या उपकार का विचार नहीं करना चाहते। जिस प्रकार हमारा उद्देश्य मंगल कार्य करना है, उसी प्रकार साहित्य-सृष्टि भी हमारा एक उद्देश्य होती है। यह भी स्वाभाविक उद्देश्य ही है। यह किसी अन्य उद्देश्य का साधन नहीं है। किसी भी काव्य या चित्र से धर्म अथवा भक्ति का उद्देश्य हो सकता है, किन्तु इनमें से किसी का भी साहित्य का उद्देश्य नहीं बताया जा सकता। साहित्यसृष्टि का उद्देश्य केवल सौन्दर्य की सृष्टि करना है। इसके अनिर्दिष्ट वह और किसी कार्य में प्रवृत्त नहीं होती। बहुत-से लोगों का विचार है कि इस प्रकार की धारणा के द्वारा कला को जीवन से पृथक् कर दिया गया है, किन्तु इसका अभिप्राय यह न होकर केवल इतना है कि जीवन के अन्य व्यापारों में सौन्दर्यसृष्टि का भी अविकार और महत्व होता है। यह स्पष्टतः

देखा जा सकता है कि जीवन के सभी व्यापार ऐसे नहीं हैं कि उन सबको साध्य-साधन भेद से देखा जा सके। उदाहरणतः, भूख के अधिकार के साथ धर्म के अधिकार का कोई साधन-साध्य सम्बन्ध नहीं है। यह दोनों ही भिन्न-रूपात्मक हैं। जुवा की तृप्ति आहार से हो जाती है, किन्तु उस अधिकार को मित्राने से धर्म का अधिकार नहीं मिलता। इसी प्रकार जीवन में जैववृत्ति के समान वीक्षा-वृत्ति का भी महत्त्व है। जैववृत्ति की सार्थकता इस बात में है कि वह जैवव्यापारों से जीवन की रक्षा करे, उसकी स्थिति दृढ़-से-दृढ़तर बनाये। इसी कारण सभी जीवोपयोगी पदार्थ उसके लिए महत्त्वपूर्ण हैं। ऐसे ही वीक्षावृत्ति की सार्थकता सौन्दर्योत्पत्ति और सौन्दर्यसृष्टि में है। इसी कारण वीक्षावृत्ति के लिए सौन्दर्य का सबसे अधिक महत्त्व है। हमारा जीवन अनेक शक्तियों से संचालित होता है, जिनमें बोद्धाशक्ति भी एक है। अतएव वीक्षाशक्ति तथा उसका महत्त्व दोनों ही जीवन की रीमा में आते हैं। सौन्दर्यसृष्टि वीक्षावृत्ति को जितना ही अधिक लुप्त कर पाती है, उतना ही वह सार्थक मिट जाती है। अतएव इस मत के अनुसार गुरुयुक्त होने पर भी ग्वामाविक या नैसर्गिक सौन्दर्य का कलादृष्टि से कोई महत्त्व नहीं होता। इसके साथ ही यह भी माना जाता है कि विषय की गुरुता से ही सौन्दर्य की गुरुता मिट नहीं जाती। वस्तुतः अभिव्यक्ति की विशेषता ही सौन्दर्य की नियामक होती है। अंग्रेज़ी में कहा गया है कि इसमें वस्तु गौण और अभिव्यक्ति ही प्रमुख होती है। (*It is a doctrine of forms for forms' sake*)

क्रॉचे ने इस सिद्धान्त को दृढ़तापूर्वक अंगीकार किया है, किन्तु ब्रैडले आदि अनेक लेखक विषय की गुरुता को एकदम व्यर्थ नहीं मानते। हाँ, इतना अवश्य मानते हैं कि विषय की गुरुता से ही कलासृष्टि की गुरुता नहीं अँकी जा सकती। विषय के महत्त्वपूर्ण होने से ही हम किसी रचना को महत्त्वपूर्ण अथवा उत्कृष्ट नहीं मान सकते। जिस प्रकार मनुष्य के पतन पर एक काव्य की रचना की जा सकती है, उसी प्रकार किसी आलापिन के सिरे को ही कविता का विषय अवश्य ही नहीं बनाया जा सकता। दोनों को ब्रैडले भी समान महत्त्व देना पसन्द नहीं करते। " किन्तु क्रॉचे इन दोनों में कोई भेद नहीं मानते, क्योंकि दोनों में अनुभूति का कोई तारतमिक भेद नहीं जान पड़ता। क्रॉचे तो अनुभूति मात्र को सौन्दर्य मानते हैं, अतएव इनमें भी सौन्दर्य की कल्पना की ही जा सकती है।

1 " That truth shows that the subject settles nothing but not that it counts for nothing. The fall of man is really a more favourable subject than a pun's head " (*Oxford Lectures on Poetry* P 11.)

इसके विपरीत ब्रैडले का विचार है कि कुछ विषयों में अस्पष्ट रूप से सौन्दर्य-धर्म विद्यमान रहता है। यह ठीक है कि किसी तुच्छ कवि के हाथों पड़कर वह अस्पष्ट-धर्म व्यंजित नहीं भी हो सकता, किन्तु यह भी ठीक है कि अच्छा कवि भी जब तक विषय या आमूल पश्चिति नहीं कर लेता तब तक आलपिन के सिरे, कच्चे मिर्च या बंगुन के भुत जैसे विषयों पर सौन्दर्यपूर्ण रचना प्रस्तुत नहीं की जा सकती। मारा यह है कि हमें दोनों ही विद्वान् अतिवार्ती (एक्सट्रीमिस्ट) जान पड़ते हैं। किसी ने काव्य में विषय को ही सर्वस्व बताया है तो किसी ने कल्पना को ही प्रधान माना है। उचित तो यह है कि विषय और कल्पना या स्वरूप के संयोग से सिद्ध अलखड़ता में ही सौन्दर्य व्यक्त होता है। आगे चलकर हम सिद्ध करेंगे कि रीति, शब्द-चयन, विषय या उसके साथ सम्पर्क आदि को आधार मानकर जो आलोचनाएँ प्रस्तुत की गयी हैं वे अध्यापक-वैयाकरणों की सी सीमित दृष्टियाँ मात्र हैं। ऐसी आलोचनाओं से केवल नियम-पालन को ही महत्त्व मिलता है।

अनन्त खण्डों में दो जब काव्य की अलखड़ता की प्रतीति होने लगती है तभी काव्य का काव्यत्व सिद्ध होता है। यहां बात चित्र आदि के सम्बन्ध में भी कही जा सकती है।^१ कवि हो चाहे चित्रकार उसकी रचना में विषय या कल्पना अर्थात् वस्तु और स्वरूप की एकता के द्वारा जो रूप उपास्थित होता है उसके द्वारा व्यंजना की सहायता से वह हमें बहुत दूर तक ले जा सकता है। कवि की अभिव्यक्ति में अन्तर्निहित सत्या की व्यंजना से हमारे अन्तरिक रहस्य का उद्घाटन हो जाता है।^२ इसी से मिलता-जुलता मत संस्कृत आलकागिकों का है, जिन्होंने व्यंजना का ही ध्वनि कहा है और इसी के आधार पर काव्य का महत्त्व निर्धारित करने हुए ध्वनिकाव्य को ही श्रेष्ठ माना है। किन्तु क्रोचे के सौन्दर्यवाद में उसे

- 1 'Poetry in this matter is not, as good critics of painting and music often affirm, different from other arts; in all of them the content is one thing with the form'. (Ibid P. 25)
- 2 'The poet speaks to us of one thing but in this one thing there seems to lurk the secret of all. He said what he meant, but his meaning seems to hearken away beyond itself, or rather to expand into something boundless which is only focussed in it; something also which we feel would satisfy not only the imagination but the whole of us, that something within us and without'. (P. 26) Bradley further says 'Thus all-embracing perfection cannot be expressed in poetic words or words of any kind nor yet in music or in colour, but the suggestion of it is in much poetry, if not all, and poetry has in this suggestion this meaning a great part of its value.' (Ibid P 26-7).

उसे अन्यन्त अल्प महत्त्व मिला है।

उपरिलिखित मत के सम्बन्ध में सभी एकमत हो ऐसा नहीं है। दृष्टान्तस्वरूप 'प्लेटो' को लिया जा सकता है। उन्होंने अपने फोड्रस (Phaedrus) नामक ग्रन्थ में तथा 'प्लोटीनस' (Plotinus) ने एनीड (Ennead) ग्रन्थ में यह धारणा व्यक्त की है कि सभी प्रकार का सौन्दर्य हममें सत्य और मंगल को बढ़ाता है और सौन्दर्यसेवा के कारण मनुष्य को मानो दिव्यदृष्टि ही मिल जाती है। इसके परिणामस्वरूप वह अपने साथ जगत् की परमशान्ति और परममैत्री का विचार करके यथार्थ तत्त्वदर्शी का महत्त्वपूर्ण स्थान प्राप्त कर सकता है। अतः सौन्दर्य की मूल उपयोगिता यह है कि उसके द्वारा मनुष्य क्रमशः तत्त्वदर्शी हो सकता है। यदि हम अपने शास्त्रों के आधार पर कवि शब्द की निरुक्ति करें तो उसका अर्थ क्रान्तदर्शी होता है। क्रान्तदर्शी का अर्थ है साधारण ऐन्द्रियक ज्ञान का अतिक्रमण करके दिव्यदृष्टि का प्राप्तिकर्ता बन जाना। इसी कारण भगवान को भी कवि नाम से पुकारा गया है। "कविर्मनीषी परिभूः स्वयंभू याथातथ्यत्योऽर्थान् व्यदधात् शाश्वतीभ्यः समाभ्यः।" अर्थात् वह महाकवि चिरन्तन काल से स्वेच्छानुसार जगत् की सृष्टि करता चला आ रहा है। प्लेटो ने 'फोड्रस' ग्रन्थ में जो मत व्यक्त किया है उसका अभिप्राय यह नहीं है कि सौन्दर्य बड़े उन्नत चरित्रों या आदर्शों की मृष्टि करके मनुष्य के चित्त को परिष्कृत करता है, अपितु उसका अर्थ यह है कि सौन्दर्य में भी एक ऐसी अलौकिक शक्ति है जिसके द्वारा चित्त की कलुषता क्रमशः दूर हो जाती है और वह चरम दिव्यदृष्टि की प्रतिष्ठा कर सकता है। 'एनीड' में 'प्लोटीनस' ने कहा है कि कला केवल दृष्टवस्तु का अनुकरण नहीं करती बल्कि वह समस्त प्रकृति में निहित आन्तरिक सत्ता में प्रवेश करती है।^१ प्लेटो ने तो यहाँ तक कहा है कि काव्य में मूलतः एक उन्मादक प्रेरणा रहती है। यह उन्माद ही काव्य का प्राण है और सौन्दर्य की पवित्रता का कारण भी यही है।^२

1 The arts do not simply imitate the visible thing but go back to the principles of its nature "

2. ' There is also a third kind of madness which is a possession of the Muses ; this enters into delicate and virgin soul and there inspiring fancy, awakens lyric and all other numbers , with these adorning the myriad actions or the ancient heroes for the instruction of posterity But he who, not being inspired and having no touch of madness in his soul, comes to the door and thinks that he will get into the temple, by the help of art—he, I say, and his poetry are not admitted ' (Jowett's Translation Page 579).

प्लेटो के तिमोए (Timaeus) तथा ग्रन्थान्य ग्रंथों के देखने में पता चलता है कि वह जगत के व्यापार तथा संस्थान में दिखाई देनेवाले चरम सामंजस्य की उपलब्धि को ही जीवन का चरम उद्देश्य समझते थे।^१ सौन्दर्यसृष्टि में भी वस्तु कुछ इसी प्रकार का सामंजस्य रहता है तथा आपाततः जो वस्तुएँ बन्धन-हीन दिखाई देती हैं, उन्हीं पर बन्धन लगा दिये जाने पर नियम का प्रवर्तन होता है। ग्रेट का विषय है कि प्लेटो सौन्दर्यसृष्टि के अन्तर्हित सत्य का भर्ती प्रकार ग्रहण नहीं कर सके। फल यह हुआ कि उन्होंने काव्यमात्र को ही अनुकरणात्मक मान लिया। अतएव उन्होंने अपने रिपब्लिक (Republic) नामक ग्रंथ में जहाँ कहीं भी कलाकृति को अनुकृति माना है वहाँ उसको कटु तथा निंदुर आलोचना की है। ऐसी दशा में उन्होंने कला की कोई उपयोगिता स्वीकार नहीं की है। फीड्रस में व्यक्त उनके मत से रिपब्लिक का यह मत पूर्णतया भिन्न है। उन्होंने स्वयं स्वीकार किया है कि बाल्यकाल से ही उनकी होमर (Homer) के प्रति अनुरक्ति थी, फिर भी सचाई यह है कि इस प्रकार के अनुकरण का कोई महत्त्व नहीं है। ईश्वर की सृष्टि नित्य है और जाति (आइडिया) की सृष्टि है, किन्तु उसके अनुकरण में की गई मनुष्यसृष्टि ध्वंसशील होती है। नाशवान होने के कारण ही वह मिथ्या भी होती है।^२ समस्त कला अनुकृति है। अनुकरण के द्वारा किसी वस्तु का केवल अधर्म तथा हीन अश ही प्रकाश में आता है, इसीलिए कला के द्वारा भी कोई श्रेष्ठ कार्य सिद्ध नहीं हो सकता। प्लेटो ने वाद में चलकर अपने द्वारा पहले की गई कला की प्रशंसा का ध्यान न रखते हुए रिपब्लिक ग्रंथ में होमर आदि की अविचारपूर्ण निन्दा की है।

but he is not aware of this When he is with the lover both cease from their pain, but when he is away then he longs as he is longed for and has love's image, love for love (Anteros) lodging in his breast, which he calls and deems not love but friendship only, and his desire is as the desire of the other, but weaker, he wants to see him, touch him, kiss, embrace him, and not long afterwards his desire is accomplished" (Phoedrus, Page 589)

- 1 Thus much let us say that God invented and gave us sight to this end,—that we might behold the courses of intelligence in the heaven and apply them to the courses of our own intelligence which are akin to them, the unperturbed to the perturbed (P 540)
- 2 Then the imitator, I said, is a long way off the truth, and can do all things because he lightly touches on a small part of them and that part an image For example —a painter will paint a cobbler, a carpenter or

प्लेटो के इस मत-वैयर्थ्य का सहारा लेकर वॉल्कमैन (Volkmann) ने अपने ग्रंथ *Lehrbuch der psychologie* (२-१३३) में सौन्दर्य एवं कला दोनों को स्वतंत्र बताया है। प्लेटो की उक्तियों से अवश्य ही इस विचार का संकेत नहा मिलता। यद्यपि प्लेटो के दोनों मतों में भिन्नता है, तथापि उनके सौट्टन ग्रंथ के आधार पर कहा जाता है कि वह मनुष्य के चित्त के विशुद्धि ही कला का यथार्थ कार्य मानते थे। इसी आधार पर कान्ट (Kant) ने कहा है कि चित्र की अत्यन्त विशुद्धि के अभाव में यथार्थ सौन्दर्यबोध तथा सौन्दर्यमृष्टि नभव नहीं है।^१ वह आदर्श की स्थापना में ही कला की सार्थकता मानने हैं और उसी के आधार पर किसी विषय की सार्वजनिक प्राप्तिता को स्वीकार करते हैं। उनके विचार से जिस सौन्दर्य से किसी आदर्श की निद्रि होती है वही उचित है और इसी कारण कोई सौन्दर्यकृति मूल विषय की अपेक्षा नितान्त रमणीय और प्राह्य बन जाती है। इसके बिना विषय हमें आकर्षित ही नहीं कर सकता।^२

एक ओर जितने विचारक कला के लिए कला' सिद्धान्त के पोंपक दिखाई देने हैं, दूसरी ओर उनमें ही कला का उद्देश्य शिक्षा माननेवाले भी हैं। सर फिलिप सिडनी (Sir Philip Sydney) ने अपने 'डिफेन्स ऑव पोएजी' (Defence of Poesy) ग्रंथ में बाइबिल के समस्त प्रार्थनागीतों में दिये गये उपदेशों की चमत्कारिता के कारण उन सबको उच्च स्तर की कविता मान लिया

any other artist though he knows nothing of their arts, and if he is a good artist, he may deceive children or simple persons, when he shows them his picture of a carpenter from a distance, and they will fancy that they are looking at a real carpenter. And yet he will go on imitating [good and evil of which he has no knowledge, and will, therefore, only imitate the appearance which good and evil were to the ignorant and the vulgar. the imitative poet is not by nature made nor his art intended to affect or please the rational principle in the soul, if his object is to be popular, but he will prefer the passionate and fitful temper which is easily imitated—(Page 447)

- 1 I do maintain that to take an immediate interest in the beauty of nature (not merely to have taste in estimating it) is always a mark of a good soul; and that, where this interest is habitual, it is atleast indicative of a temper of mind favourable to the moral feeling that it should really associate itself with the contemplation of nature (Critique of Judgment Meredith's Translation Page 157)
- 2 The ideal of the beautiful consists in the expression of the morals apart from which the object would not please at once universally and positively. (Ibid Page 79).

है। पोंएट (Po3b) शब्द जिस ग्रीक शब्द से उत्पन्न हुआ है उसका अर्थ ही है निर्माता। अन्य सभी प्रकार का विज्ञान भी प्रकृति के रहस्य को जानने का प्रयत्न करता है, किन्तु कवि ही एक मात्र ऐसा है जो एक नवीन तथा लोकोत्तर लोक की सृष्टि कर सकता है। प्रकृति के रूप में हमारे चारों ओर दिखाई देनेवाला समार अनेक ढोंगों से भरा है। केवल कवि ही इससे उत्कृष्ट रचना करने में समर्थ है।^१ आचार्य मम्मट ने भी निम्न शब्दों में यही बात कही है :

नियतिकृतनियमरहितां ह्यादौकमयीमनन्यपरतन्त्राम् ।

नवरसरुचिरां निर्मितिमादधती भारती कवेर्जयति ॥

अर्थात् कवि के वाक्य सबसे श्रेष्ठ होते हैं, क्योंकि उसकी सृष्टि प्राकृतिक सृष्टि के नियमों से जकड़ी नहीं रहती। उसके वाक्य सदानन्दमय होते हैं और उसका आनन्द स्वयं उसकी रचना के अनिरिक्त और किसी के अधीन नहीं होना। विशेषता यह है कि प्राकृतिक जगत् में केवल ६ रस माने जाते हैं, किन्तु काव्य-जगत् में ६ मनोज रसों की व्यवस्था की गई है। आनन्दवर्धन ने भी लिखा है :

अपारे काव्यसंसारे कविरेव प्रजापतिः ।

यथास्मै रोचते विश्वं तथेदं परिवर्तते ॥

शृंगारी चेतकविः काव्यं जातं रसमयं जगत् ।

स एव वीतरागश्चेन्निरसः सर्वमेव तत् ॥

अर्थात् अनन्त काव्यसंसार में कवि ही एकमात्र स्रष्टा है। उसके द्वारा रचित विश्व केवल उसकी रचि का ही अनुसरण करता है। जब कवि का चित्त शृंगार रस से द्रत हो जाता है तो मानो उसके द्वारा रचित जगत् भी उसी में मग्न हो जाता है। जब उसके चित्त में वैराग्य उपस्थित होता है, तब उसके द्वारा रचित जगत् भी स्वादहीन हो जाता है। आनन्दवर्धन तथा मम्मट के कथनों से जान पड़ता है कि लोकोत्तर जगत् की सृष्टि करना ही कवि की विशेषता है। यद्यपि इसका यह अर्थ कदापि नहीं है कि कवि स्वेच्छापूर्वक संसार को शिन्ना देने के लिए उत्कृष्टतर

1 Only the poet disdaining to be tied to any such subjection, lifted up with the vigour of his own invention, doth grow, in effect, in to another nature, in making things either better than nature bringeth forth, or, quite anew, forms such as never were nature so as he goeth hand in hand with nature, not enclosed within the narrow warrant of her gifts, but freely ranging only within the zodiac of his own wit. Nature never set forth the earth in so rich tapestry as diverse poets have done .. her world is brazen, the poets only deliver a golden (p. 7)

जगत् की सृष्टि करता है, तो भी मम्मट ने एक दूसरे स्थल पर नो कहा ही है कि काव्य कान्ता के सदृश उपदेश देता है। "कान्तासम्मिततया उपदेशयुजे।" मम्मट ने बताया है कि उपदेश तीन प्रकार का होता है : १-प्रसुसम्मित, २-सुहृत्सम्मित तथा ३-काल्तासम्मित। प्रसुसम्मित उपदेश बिना विचारे दिया गया विविमूलक उपदेश होता है, जैसे, पिता, शास्त्र एवं देश के कानूनों का निर्देश। जिस उपदेश के द्वारा बन्धुभाव से अनेक उदाहरण देते हुए भक्त-सुरे का ज्ञान कराकर सत्कार्य में प्रवृत्त कराया जाता है वह सुहृत्सम्मित कहलाता है। जिस प्रकार पत्नी लोभे उपदेश न देकर भी प्रेमपूर्वक अग्नी ओग पति को आकर्षित करके उससे अग्नी इच्छा के अनुकूल कार्य करा लेती है, उसी प्रकार यद्यपि काव्य भी उपदेश नहीं देता तो भी कवि की महानुभूति के द्वारा रमणिक चरित्र के प्रति पाठक का मन आकर्षित कर लेता है। यही कान्तासम्मित उपदेश है।

सिडनी ने अरस्तू के समान काव्य को अनुकृति माना है, किन्तु मम्मट के समान उनका भी यह धारणा है कि कवि अग्नी सृष्टि को प्रचुर आनन्दमय तथा रसयुत बना देने हैं, इस कारण पाठक उनके द्वारा दो जानेवाली शिक्षा से प्रभावित हो जाते हैं।^१ निडनो ने तो कवि को दार्शनिक की अपेक्षा नी श्रेष्ठ ठहराया है। इसका कारण यह है कि दार्शनिक तथा ऐतिहासिक शिक्षा केवल मूल्य विश्लेषण के द्वारा अथवा सामान्य रूप में प्रयुक्त होती है, जब कि कवि की शिक्षा सामान्य तथा विशेष दोनों रूपों में प्रवृत्त होती है। कवि किसी चित्र में सम्पूर्ण दार्शनिक शिक्षा दे देता है और उसके वर्णन के द्वारा दार्शनिकों द्वारा गृहीत सत्य इतना रूपमय हो उठता है कि वह अनायास ही हृदय में पैठ जाता है। अन्वे को, वर्णन करके, हाथी का रूप नहीं समझाया जा सकता, उसके लिए तो मूर्ति ही उपस्थित करनी होगी। इसी कला में सफल होने के कारण ही कवि-सृष्टि श्रेष्ठ मानी गयी है।^२ किन्तु मम्मट तथा निडनो के मतों में बड़ा अन्तर

1. For these, indeed, do merely make to imitate, and imitate both to delight and teach, and delight to move me to take that goodness in hand, which without delight they would fly as from a stranger; and teach to make them know the goodness whereunto they are moved. (Defence of Poesy, Page 9).
2. Now doth the pearless poet perform both; for whatsoever the Philosopher saith should be done, he giveth a perfect picture of it in some one by whom he presupposeth it was done, so as he completh the general notion with the particular example. A perfect picture, I say; for the yieldeth to the powers of the mind an image of that whereof the philosopher bestoweth but a wordish description which doth neither strike, pierce nor possess the sight of the soul so much as least other doth. (P. 14).

है। सिडनी का विचार है कि कवि स्वेच्छापूर्वक उपदेश देने के कारण रुचिकर सृष्टि के द्वारा अपने उपदेश को रमसिक्त करके उसे सहज ही लोकग्राह्य बना देता है। मम्मट शिक्षा को गौण कर्म मानते हैं। उनके विचार से कवि परमानन्द की सृष्टि के लिए ही रचना करता है। उमा आनन्द के फलस्वरूप कवि की पात्र-विशेष के प्रति रुचि के अनुकूल पाठक का अनुराग भी जाग उठता है। उपदेश देना गौण कर्म है। नामह ने कहा है कि काव्य के द्वारा धर्मार्थ काम मोक्ष इम चतुर्वर्ग का लाभ होता है, ^१ किन्तु संस्कृत आलोचकों ने से बहुत-से उनसे सहमत नहीं है कि कवि इसी लाभ की दृष्टि से काव्य-रचना करता है। इन सम्बन्ध में शेली (Shelley) तथा संस्कृत आलंकारिका के मध्य प्रायः मेल पाया जाता है।

शेली काव्य को मनुष्य की कल्पना की अभिव्यक्ति मानते हैं। मनुष्य मानों एक बीणा की भाँति है। उसके ऊपर सदा ही बाहरी तरंग का प्रभाव हुआ करता है, किन्तु उसके अन्तर में एक ऐसी शक्ति है जिसके द्वारा इस बाहर की तरंग को वह सदा ही इस प्रकार परिमूर्तित करता है, जिससे उनके बीच एक सामंजस्य उपस्थित हो जाता है। जिस प्रकार वायलिन बजानेवाला संगीतज्ञ नुरो में सामंजस्य उपस्थित करता है, उसी प्रकार मनुष्य भी किसी आन्तरिक शक्ति से इन्द्रियद्वार पर प्रातेक्षण आघात करनेवाली बाहरी तरंगों के साथ ताल देकर एक आभ्यन्तरीय सामंजस्य उपस्थित करने में समर्थ होता है। ^२ मानों खीन्द्रनाथ ने इसी भाव को ध्वनित करते हुए कहा है :—

निसृत ए चित्त साधे, निमेषे निमेषे बाजे
जगतेर तरंग आघात
ध्वनित हृदये ताई सुहृत् विराम नाइ
निद्राहीन सारा दिन रात

.....

1. धर्मार्थ काम मोक्षेषु वचनशब्दं कलासु च ।
करोति कीर्ति प्रीतिं समाधुकाव्य निबन्धनम् (निधेयम्) ॥
2. Poetry in a general sense may be defined to be " the expression of the imagination " Man is an instrument over which a series of external and internal impressions are driven, like the alternations of an ever-changing wail over an area and bar which move it by their motion to ever-changing melody. But there is a principle within the human being which acts otherwise than in a bar and produces not melody alone, but harmony by an internal adjustment from the sounds and motions thus excited with impressions which excited them

आशा दिये भाषा दिये ताहे भालोवासा दिये
गड़े तुलि मानसी प्रतिमा ।

शेर्ली ने यह भी कहा है कि मनुष्य अपने तथा जगत् के बीच अपने अनजाने ही अनेक प्रकार का सामंजस्य पाता है । कवि उसे अनो काव्यमय भाषा में व्यक्त कर देता है । वाह्य जगत् की जो छाया हमारे चित्त पर अंकित रहती है उसी अस्पष्ट चिह्न को कवि अपनी भाषा में व्यक्त कर देता है । ^१ अतएव देखा गया है कि दूसरे के द्वारा अलक्षित अस्पष्ट सम्बन्धों को स्पष्ट रूप देते हुए कवि भाषा की सृष्टि करता है । वह अपनी अन्तर्दृष्टि से वर्तमान तथा भविष्यत् के अनेक प्रकार के सम्बन्धों की भी कल्पना कर सकता है । इसी कारण कवि को भविष्यद्दृष्टा भी कहा जाता है । किन्तु इस समस्त बहिरंगता का विचार न करके मनुष्य के अज्ञात अन्तःपुर से प्रभूत शक्ति के रूप में छन्दोमय वाक्य-विन्यास को काव्य कह सकते हैं । ^२ काव्य के प्रयोजन के सम्बन्ध में शेर्ली ने 'सद्यः परनिर्वृत्तये' के समान आनन्द मिश्रित शिक्षा को स्वीकार किया है । ^३ इसी से श्रेष्ठ काव्य के द्वारा देशवासियों की नैतिक उन्नति हुआ करती है ।

होमर द्वारा अंकित एचिलस (Achilles) तथा हेक्टर (Hector) आदि के चरित्र को पढ़कर लोगों के मन में उनके अनुकूल रमोद्रेक होता है और वे भी उसी को आदर्श मानकर कल्पना करना सीखते हैं । ^४ शेर्ली का

1 In the youth of the world, men dance and sing and imitate natural objects observing in these actions as in all others, a certain rhythm or order... those in whom it exists to excess are poets in the most universal sense of the word, and the pleasure resulting from the manner in which they express the influence of society or nature upon their own minds communicates itself to others and gathers a sort of reduplication from the community. These similitudes or relations are finely set by Lord Bacon to be "The same footsteps of nature impressed upon the various subjects of the world"—and he considers the faculty which perceives them as the store-house of actions common to all knowledge.

2 Poetry in a more restricted sense expresses those arrangements of language and especially metrical language which are created by that empirical faculty whose throne is curtained within the invisible nature of man

3 Poetry is ever accompanied with pleasure all spirits in which it falls open themselves to receive the wisdom which is mingled with delight.

4 Homer embodied the ideal perfection of his age in human character, nor can we doubt that those who read his verses were awakened to an ambition of becoming like to Achilles, Hector and Ulysses, the truth

यह विचार मम्मट को 'कान्ताममिततयोपदेश युजे' पंक्ति के सर्वथा अनुरूप है। मम्मट ने भी कहा है कि रामायण पढ़कर लोगों के मन में यह भाव उत्पन्न होता है कि राम का तरह होना चाहिए, रावण की तरह नहीं। 'रामादिवत् वर्तितव्यं न रावणादिवत्'। शैली ने यह भी बताया है कि काव्य जगत् पर पड़े सौन्दर्य को ढँकनेवाले आवरण को हटा देता है। नरिन्ध के महत्त्व का मूल है प्रेम। प्रेम का मूलमन्त्र है अपने-आपको दूसरे में अभिन्न मानकर देखना एवं दूसरे के सुख-दुःख के साथ अपने काँ मिलकर देखना। काव्य के द्वारा यही शक्ति उत्पन्न हो जाती है। इसी कारण काव्य नीतिमार्ग को हट करती है और उस पथ में चलने की शक्ति जुटा देता है। इसी कारण श्रेष्ठ कवि अपने समकालीन विचारों के वशवर्ती होकर संकीर्ण रूप में अन्धे-बुरे का उपदेश नहीं देते। वह हमारे हृदय में कल्पनाशक्ति जगाकर आनन्दवृत्ति को बढ़ाने के साथ-साथ मझल तथा सुन्दर की ओर हमारे चित्त को आकर्षित करता है। वह मुख्यतः उपदेश नहीं देता, काल-विशेष की दूरी सीमाओं से बँधकर साधारण उपदेशक के समान उपदेश नहीं देता, बल्कि हमारे चित्त की सौन्दर्यवृत्ति और कल्पनावृत्ति को जागरूक बनाकर चिरन्तन महत्त्व के लिए उपादान उपस्थित कर देता है।^१

इस उक्ति के साथ साहित्यदर्पणकार विश्वनाथ की उक्ति भी बहुत सारगर्भित है। उन्होंने कहा है कि सत्त्वोद्रेक के बिना काव्यरस का उद्रेक नहीं होता। सत्त्वोद्रेक से अखण्ड एवं चिन्मय स्वप्रकाशनन्द तथा वेदान्तरस्पर्श-शून्य रस उत्पन्न होता है जो ब्रह्मानन्द-सहोदर कहलाता है।^२ संसृत दर्शन के अनुसार

and beauty of friendship, patriotism and persevering devotion to an object, where unswayed to their deaths in these immortal creations, the sentiments of the auditors must have been refined and enlarged by a sympathy with such great and lovely impersonation until from admiring the imitatives and from imitation they identified themselves the objects of their admiration.

- 1 Poetry enlarges the circumference of the imagination by replenishing it with thoughts of ever new delight, which have the power of attracting and assimilating to their own nature all other thoughts... Poetry strengthens the faculty which is the organ of the moral nature of man. A Poet, therefore, would do ill to embody his own conceptions of right and wrong which are usually those of his place and time, in his poetical creations, which participate in neither

२ सत्त्वोद्रेकादखण्ड प्रकाशनन्द चिन्मयः ।

वेदान्तरस्पर्श शून्यः ब्रह्मास्वाद सहोदरः ॥

सत्त्वोद्भूत क पूरकत्व, पञ्चता तथा शुचिता — इन हटा द जाने से — यन्त्र
 एम से इन पक्षों द्वारा सत्त्व गुण का उद्भूत होता है, तो उसके परिणामस्वरूप
 हा चित्त की पवित्रता और शुचिता उपस्थित होता है, इस सम्बन्ध में कोई
 सन्देह नहीं है। कवि इच्छा करे या न करे सौन्दर्यसृष्टि एवं सौन्दर्यबोध के साथ
 साथ मनुष्य की उद्भासित रसवृत्ति के द्वारा ही चित्त को पवित्रता, शुचिता तथा
 मैत्री संभव है। साहित्यदर्पण में यह भी लिखा है कि रसस्वाद के साथ ही हमें
 हमारे व्यक्ति के साथ अपने अभिन्नता का अनुभव होने लगता है। अपने को
 हमारे के साथ एक करके देखना ही रस का स्वभाविक विभावण है। जहाँ कला ने
 नौन्दर्य का अनुभव होता है उमी स्थान पर कवि या शिल्पी द्वारा अनुभूत और
 व्यक्त रस में पाठक या दर्शक स्वानुभूत रस के द्वारा प्रवेश पा जाता है। कवि का
 भावसंवेग अपने शिल्प से जिस भावसंवेग को उद्बुद्ध करना चाहता है, उसके
 उत्तेजन के लिए पाठक या दर्शक कवि के चित्त में प्रवेश पा सकते हैं।
 अभिनवगुप्त ने 'ध्वन्यालोक' में लिखा है : "प्राक् स्वनिवृत्तिं परानुमितं च
 चित्तवृत्तिजातं संस्कारक्रमेण हृदयसवादमाश्रित्य चर्चणापात् उपशुष्यते।" भाव-
 संवेग में किसी कवि के हृदय के साथ पाठक या दर्शक के चित्त का तादात्म्य ही
 साधारणकरण कहलाता है। कवि को जिस हृदय-वृत्ति का रस के द्वारा पाठक
 के चित्त के साथ ऐक्य होता है, वह हृदय-वृत्ति उसके व्यक्तिगत-प्रयोजन बहुत
 सामाजिक जीवन का सुख-दुःख नहीं है। सांसारिक प्रयोजन-बहुल सुखदुःख
 से पृथक् एक अलौकिक अनुभव के रूप में कवि का वह सुख-दुःख संचित रहता है,
 इसी कारण अलौकिक रस-संवेग-ज्ञान में कविचित्त के साथ पाठक का चित्त एक
 हो जाता है। समस्त नीतिशास्त्र की प्रेरणा का मूल-मन्त्र मनुष्य के साथ मैत्री
 द्वारा ऐक्य स्थापित करना है। किन्तु यह ऐक्य किसी विधान, निर्देश-आदेश अथवा
 नियम द्वारा स्थापित नहीं किया जा सकता। इसी कारण नीतिशास्त्र की व्यवस्था
 में जो विधि-निषेध का रूप प्रकट होता है, जैसे, कोई किसी का अपकार न करे,
 चोरी न करे इत्यादि, उनमें उमी विधि-निषेध का ही रूप विचारणीय हो सकता
 है, किन्तु जीवन में उनका किस प्रकार पालन होता है, इस सम्बन्ध में उनसे
 कोई सहायता नहीं मिलती। प्रचलित नीतिशास्त्र की प्रणाली से इतना ही समझ
 में आता है कि कोई एक ही आदर्श सर्वांगीण भाव से भले-बुरे के मापदण्ड के
 रूप में व्यवहृत हो सकता है या नहीं। किसी ने कहा है कि अधिकतम व्यक्तियों का
 अधिकतम सुख खोजने पर यथार्थ नैतिक जीवन बिताया जा सकता है। किसी ने
 कहा है कि पारिपार्श्विक अवस्था के संघर्ष में अपने को उसके उपयुक्त सामंजस्य

मे चलाने पर नैतिक जीवन बिताया जा सकता है। किसी ने कहा है कि हममें हमके कारण जो सर्वनिरपेक्षभाव से विवि-निर्पेक्षात्मक एक अलौकिक वाणी निर्युत होती है, उसका अनुसरण करने पर प्रकृत नैतिक जीवन की उपलब्धि होती है। किसी ने कहा है कि हमारे अन्तर में सद्विवेक रूढ़ से भगवान की जो वाणी निरंतर रोज़ती है, उसके अनुकरण के द्वारा ही वास्तविक नैतिक जीवन बिताना संभव है। भिन्न मनोपियों ने उक्त प्रकार से अनेक सिद्धान्तों को स्थापना का प्रयत्न किया है। साथ ही उन्होंने यह भी दिखाने का प्रयत्न किया है कि उनके सिद्धान्त के आदर्श का अवलम्बन करके ही नैतिक जीवन को विविध प्रकार की समस्याओं का समाधान हो सकता है। इन आदर्श पालन के नियम-प्रतिबन्धों के निवारण का कार्य नीतिशास्त्र के विचार के अन्तर्गत नहीं आता। नीतिशास्त्र को शास्त्र या विज्ञान कहते हैं। यही कारण है कि क्रियात्मक उपदेश का क्षेत्र नीतिशास्त्र के क्षेत्र में बाहर नहीं पड़ता। नीतिशास्त्र हम बात का विचार करता है कि नैतिक आदर्श का स्वरूप क्या है, उस जीवन की अनुभूति क्या है और उसमें किन प्रकार की समस्याएँ उत्पन्न होती हैं या किन प्रकार के आदर्श का पालन करने में उन समस्याओं का समाधान हो सकता है? नैतिक जीवन की प्रायः सभी घटनाएँ जो व्यक्तियों के स्वार्थजनित सम्बन्धों के कारण ही घटित होती हैं। यदि प्राणिजगत् के इतिहास का विचार करें तो पता चलता है कि परस्पर स्वार्थों के संघर्ष और जैव-स्वार्थों के संरक्षण से ही किसी का पतन और किसी का उत्थान होता रहा है। इस द्वन्द्व में पलकर ही हमने उत्थानशक्ति प्राप्त की है। व्यक्तिगत तुच्छ स्वार्थों के संघर्ष से अपने संरक्षण की चेष्टा सर्वजीव-साधारण हो हो, ऐसा तो नहीं कहा जा सकता; किन्तु यह तो मानना ही पड़ेगा कि हमारी सभी प्रकार की जैव-उन्नति इसी से हुई है। यही कारण है कि जब किसी एक व्यक्ति के साथ दूसरे किसी का जैव-संघर्ष होता है तब प्रत्येक व्यक्ति दूसरे के स्वार्थ का वंश करके अपने स्वार्थ के संरक्षण और उसके संस्थापन की चेष्टा करता है। इसी के फलस्वरूप दुर्निति उपस्थित होती है। प्रायः सभी प्रकार की दुर्निति को अन्य किसी व्यक्ति की किमी-न-किसी प्रकार की हिसा का एक प्रकार-भेद कहा जा सकता है। जैव-संघर्ष का इतिहास हमें जितना पर-हिसा के सम्बन्ध में सदा जागरूक और तत्पर रखता है, सामाजिक जीवन-प्राप्ति की प्रयोजनीयता अपनी ही हमें इस हिसावृत्ति को दमन करके पारस्परिक न्याय-युक्त अधिकार स्वीकार करने में सहायता देती है। समाज में रहकर हम सभी पारस्परिक सहायता की आशा और अपेक्षा रखते हैं, जिसके कारण कभी-कभी बाध होकर लोग परस्पर स्वार्थ का त्याग करते देखे जाते हैं।

किन्तु इस बाह्य त्याग द्वारा आत्मत्याग स्वाभाविक और सरस नहीं हो सकता। कला-जनित प्रमत्तता ने जब एक व्यक्ति के चित्त का दूसरे के चित्त में मेल हो जाता है; मानो तब परस्पर निस्वार्थ-मिलन का अलौकिक द्वार उन्मुक्त हो जाता है। समस्त प्राणिजगत और सामाजिक इतिहास में स्वार्थ का ही मिलन दिखाई देता है, किन्तु इसके विपरीत कला का मिलन इस स्वार्थजनित मिलन की गव-मात्र से मुक्त होता है। कवि के चित्त में प्रस्फुटित भावसंवेग काव्य के रूप में प्रकाशित होते हैं। इन भावसंवेगों में इतरजानीय किसी छद्म स्वार्थ का संश्लेष नहीं होता जो सर्वस्वार्थ वर्जित भावसंवेग गूढ़ अन्तःप्रवेश में प्रविष्ट होकर प्रस्फुटित होते हैं उनमें आनन्द को गभीरता रहती है, परन्तु वह वास्तविक जीवन में व्यवहार के योग्य नहीं होते, अतएव उनमें से कोई भी बुद्ध स्वार्थ के समान नीच नहीं होता। कवि के इसी प्रकार के भावसंवेग के साथ पाठक का चित्त जब भावपरिष्कृति के साथ मिलता है, तब दोनों चित्त एक आनन्दलोक में स्थिर हो जाते हैं। इस प्रकार आनन्द तथा आर्द्र में दिखाई देने वाली सम्पूर्णतया स्वार्थसंस्पर्श-वर्जित पारस्परिक एकीकरण की चेष्टा के फलस्वरूप हमारा चित्त धीरे-धीरे नीति-अनुमोदित पंथ पर चलकर अहिंसाभाव धारण कर सकता है। जैव-इतिहास के संवर्ष में पारस्परिक द्वन्द्व के कारण विरोधमूलक व्यक्तित्व की सृष्टि होती है, उसके विपरीत कला में मिलनद्वारा उद्घाटित होता है। सामाजिक जीवन की उपयोगिता के लिए किये गये स्वार्थ-वलिदान में ही उच्च जैवप्रणाली का संकेत मिलता है। किन्तु कला में घटित होने वाला मिलन उस प्रणाली के नितान्त विपरीत और विरुद्ध धर्म से युक्त होता है। इसी कारण कोई भी कवि या चित्रकार मुख्यतः उपदेश न देकर भी अपनी सृष्टि के द्वारा मनुष्य का मनुष्य के साथ आनन्दमय निस्वार्थ मिलन स्थापित करता हुआ हमारे चित्त को नैतिक जीवन के मार्ग पर चलने के लिए दृढता प्रदान करता है। इस प्रकार कला मनुष्य के हृदय में कौमलता जाग्रत करके उसे परस्पर मैत्री-सम्बन्ध में बाँध देती है।

टॉल्स्टाय (Tolstoy) ने इस बात पर तो जोर दिया ही है, ^१ साथ ही उसे अन्य प्रवादों से भी पृथक् रखने की चेष्टा की है। जैसे, वे उसे संचित शक्ति की अन्यविकता-जनित अभिव्यक्ति, अनुभावों द्वारा भावों का बाह्य प्रकाशन अथवा मात्र मनोरंजनात्मक नहीं मानते। न तो कला सौन्दर्य का प्रकाश मात्र है, न संचित निरुद्ध शक्ति का प्रवाहस्रोत, न भाव-संयोग का बाह्यप्रकाशन और न

१ The activity of art is based on the fact that a man, receiving through his sense of hearing or sight another man's expression of feeling, is capable of experiencing the emotion which moved the man who expressed it

मुन्दर की सृष्टि करना या आनन्द देना ही उसका उद्देश्य है। उनके मन में जिस वृत्ति के द्वारा मनुष्य मनुष्य के साथ एक होकर मगलमार्ग पर बढ़ता है, कला उसी की सिद्धि का साधन है।^१ यहाँ तक कि यदि मनुष्य में भावग्रहण की ऐसी शक्ति न हो तो वह पशुवत् रह जायगा।^२ 'साहित्य' शब्द की उत्पत्ति सहित शब्द से हुई है। इसी कारण बालुगत अर्थ के आधार पर इसमें मिलन का संकेत मिल सकता है। यह केवल भाव से भाव का, भाषा से भाषा का या ग्रंथ से ग्रंथ का मिलन ही नहीं होता, बल्कि मनुष्य के साथ मनुष्य का, अतीत के साथ वर्तमान का, दूरी के साथ निकटता का अत्यन्त अन्तरंग योग-साधन साहित्य के अतिरिक्त कहीं और सम्भव भी नहीं है। साहित्य की भागवाहिकता के अतिरिक्त पूर्वपुरुष के के साथ सचेतन मानसिक-योग कहीं भीरक्षित नहीं रह सकता।^३ 'वैंगत्ता जातीय साहित्य' नामक पुस्तक में कथिन रवीन्द्रनाथ के इन विचारों से साम्य रखते हुए डॉल्फ़साथ ने भी अपने भाव व्यक्त किये हैं।^४ उन्होंने यह भी कहा है कि क्रिश्चियन-आर्ट मनुष्य के मन में भगवद्विषयक रति हो नहीं मनुष्यविषयक प्रीति भी उत्पन्न करती है। वह सभी मनुष्या को प्रगाढतर बन्धन में बाँध सकती है, अतः अन्य सभी कलाओं से उन्मुक्ततर होती है। उनका कहना है कि जिस प्रकार मनुष्य की सभ्यता की उन्नति के साथ-साथ हिंसामूलक भावसंवेग अहिंसामूलक प्रवृत्ति में परिवर्तित होने जाते हैं, उसी प्रकार कला के द्वारा भी यह संकेत मिलता है कि जद्य उससे अधिकांश रूप से अहिंसा, मैत्री तथा प्रेम के अनुकूल भाव-संवेग अधिक-से-अधिक मनुष्यों को एक करने लगते हैं तब हम उस कला

1. Art is not, as a metaphysician says, the manifestation of some mysterious idea of beauty or God, is it not, as the Hystorical physiologist say, a game in which man lets off his excess of stored-up energy, it is not the expression of a man's emotions by external signs; it is not the production of pleasing objects; and above all, it is not pleasure, but it is a means of union among men joining them together in the same feelings, and indispensable for the life and progress towards well-being of individuals and of humanity (What is art: —Page 50).
2. If people lack this capacity to receive the thoughts conceived by the man who preceeded them, and he pass on to others their own thoughts, men would be like wild beasts or like Kashar hauser.
3. Art, all art, has this characteristic that it unites people Every art causes those to whom the artist's feeling is translated to unite in soul with the artist and also with all who receive the same impression—(Ibid What is Art —Page 163).

को उत्कृष्ट कहते हैं।^१

कला की उत्कृष्टता के डॉल्स्टाय ने तीन लक्षण बतलाये हैं : १—कला का उद्देश्य एक व्यक्ति के भावों को अन्य में संक्रमित करना है, अतः यह आवश्यक है कि कला में यह भावसंवेग अत्यन्त स्फूर्त होकर व्यक्त हो। अधिक परिमाण ने स्फूर्तिमय होकर प्रकाशित न होने पर कोई भी भाव सहज ही अन्य व्यक्ति द्वारा ग्रहण नहीं किया जा सकता। २—जो कला जितने ही अधिक व्यक्तियों में व्यक्त भाव का संक्रमण करा सकती है, उसे जितने ही लोग समझ सकते हैं, वह उतनी ही उत्कृष्ट होती है। ३—मनुष्य का महानुभूति या प्रेम से बॉव सक्रियकाला-गव-संवेग जिस कला में जितना ही प्रकाशित होता है, वह कला उतनी ही उत्कृष्ट होती है। इसी कारण 'क्रिस्टियन आर्ट' के सम्बन्ध में डॉल्स्टाय ने कहा है कि जित्त छवि में सदृशता, धनी व्यक्तियों का आमोद-प्रमोद और कार्यहीन अवसन्न-जीवन का चित्र दिया गया है अथवा नग्न स्त्री मूर्ति अंकित की गयी है या सभी स्थलों पर कामोद्दीपक चित्र अंकित किये गये हैं, वह सभी निकृष्ट कंठि की कला है। इसी कारण बिठोवन (Beethoven), शीमन (Sheemann), बर्लियो (Berlioz), लिज (Liszt), वैग्नर (Wagner) आदि ने जिन ममस्त नाट्य, संगीत आदि की रचना को उसे डॉल्स्टाय ने अत्यन्त निकृष्ट कंठि की कला बताया है। कारण यह है कि उनमें न तो भावों की उच्चता ही है और न मनुष्य की एकता का उपादान ही है। साथ ही नाइन्थ सिम्फनी (Ninths symphony) आदि संगीत को थोड़े लोग ही समझ सकते हैं। अतः संक्रमण के विचार में इन सबकी व्यापकता बहुत कम है। किसी शिल्पी या कवि की स्थाति के आधार पर कला का विचार नहीं किया जाता। उसकी उत्कृष्टता का विचार केवल यह देखकर होता है कि वह कितने अधिक व्यक्तियों को एक करने में सहायक होती है। यही कारण है कि डॉल्स्टाय ने शेक्सपीयर (Shakespeare) के अधिकार नाटको को कुलित और निकृष्टतर बताया है। 'रोमियो और जूलियट' के समान काव्य पढ़ने से आस्वादित रस न तो मनुष्य को पवित्र करता है न पवित्रता की ओर प्रवृत्त ही करता है। ईसा के कथनानुसार इन प्रत्येक मनुष्य को समान नहीं समझते। इसीलिए दुःख उत्पन्न होता है। हमारी समस्त सम्पत्ता और हमारे जीवन

1 And as the evolution of knowledge proceeds by truer and more necessary knowledge dislodging and replacing what is mistaken and unnecessary so the evolution of feeling proceeds through art feelings less kind and less needful for the well-being of mankind are replaced by others kinder and more needful for that end. That is the purpose of art—(What is Art—page 156)

का उद्देश्य इसी ऐक्य-बन्धन की ओर अग्रसर होता जा रहा है। अतएव वही कला उत्कृष्ट होती है जो इस मार्ग में सहायक हो सके। अब तक सौन्दर्य या आनन्द को ही कला का उद्देश्य मानकर भ्रान्ति से काम लिया जाता रहा है। यदि यह समझ लिया गया होता कि पवित्रता और माधुर्य का स्पर्श या उसकी अनुभूति में ही कला की चरम सार्थकता है, तो कला कभी विपथगामिनी न होती।^१ केवल आनन्ददायिनी तथा सौन्दर्य-प्रकाशक कला की टॉल्स्टाय ने घोर निन्दा करते हुए उसकी वेश्या से तुलना की है।^२

टॉल्स्टाय का मूल अभिप्राय यह है कि मनुष्य के चित्त का संगठन करनेवाले महत्वपूर्ण भावों को सभी समझते हैं, अतएव कला जितनी ही उत्कृष्ट होगी उतनी ही वह उच्च भावों की पोषक भी होगी। उनका मत है कि कला यदि ऐसा नहीं कर सकती तो उसका जीवन से कोई सम्बन्ध नहीं माना जा सकता, बल्कि इस प्रकार की कला को कला कहना ही ठीक नहीं। बुद्धि द्वारा विचार में न आ सकनेवाले आदर्श को अनुभूति द्वारा ज्वलन्त रूप में प्रेषणीय बना देने में ही कला की सार्थकता है। उनका 'रेसरक्शन' (Resurrection) ग्रंथ सर्वत्र समादृत है। वह धर्मबुद्धि से प्रेरित है और अन्य लोगों में स्वकीय अनुभूति सन्निहित कर सकता है। उसके एक अध्याय में यदि पाप की नग्न कथा वर्णित है, तो दूसरे अध्याय में उसकी प्रतिक्रिया स्वरूप कथा कही गयी है और समस्त समस्या को मुक्त तथा विश्लिष्ट रूप से प्रस्तुत किया गया है। अतएव जिस प्रकार एक ओर भावों में स्पष्टता है उसी प्रकार दूसरी ओर अनुभूत विषय की आमायिक वर्णना भी है। फिर भी टॉल्स्टाय इस ग्रंथ को अनुत्तम कला का नमूना मानते हैं। कारण यह है कि वह उपन्यास के रूप में लिखा गया है और उससे वही व्यक्ति उपदेश ग्रहण कर पायेगा जिसे उपन्यास पढ़ने का अवसर मिलेगा। टॉल्स्टाय का विचार था कि मनुष्य को ईश्वर-पुत्र सिद्ध करनेवाली अथवा मानव-मात्र को भ्रातृत्व-संबन्ध में संगठित करनेवाली कला ही उत्कृष्ट कला होती है और वही मनुष्य के लिए प्रेरक सिद्ध होती है। भविष्य में केवल इसी भाव से प्रेरित

- 1 People have now only to reject the false theory of beauty, according to which enjoyment is considered to be the purpose of art, and religious perception will naturally take its place as the guide of art of our time — (Page 189)
- 2 The art of our time and of our circle has become a prostitute and this comparison holds good even in minute detail. Like her it is not limited to certain times, like her it is always adorned, like her it is always saleable and like her it is enticing and ruinous—(Page 119)

होकर कला सम्प्रदाय-विशेष के कार्य में न लगकर समस्त मानवों के कल्याण में नियोजित होगी। टॉल्स्टाय ने इसी प्रकार अनेक अद्भुत बातें लिखी हैं। उनका विचार है कि वर्तमानकालिक कला सम्प्रदाय-विशेष की सेवा के लिए नियोजित होती है। इसीलिए इसे कुछ ही लोग समझ पाते हैं और इसे मीगने के लिए नाना प्रकार के शिक्षा-कौशल की आवश्यकता है। किन्तु भविष्य में कला कुछ विशेष रुचि-सम्पन्न व्यक्तियों के लिए ही नियोजित न होगी, अतएव भविष्य के उन्नततर युग में सभी कलाकार बन जायेंगे और कला का भी कोई शैक्षिक प्रयोजन न रह जायगा। उस समय के लोग समझेंगे कि एक बड़े उपन्यास की रचना की अपेक्षा छोटे बच्चों की कविता या गीत की रचना करना कला की दृष्टि से अधिक महत्वपूर्ण होगा।^१

इस प्रकार टॉल्स्टाय ने निष्प्रयोजन कला को एकदम सर्वसाधारण धर्मशिक्षा के समान मान लिया है। एक की अनुभूति को दूसरे में संक्रमित न कर सकने-वाली कृति कला नहीं कहला सकती। कला हमारे चित्त का व्यापार है। स्फूर्त एवं अन्य लोगों के हृदय में संक्रमित हो सकनेवाली अनुभूति भी निःसंदेह कला का एक स्वाभाविक गुण है जो सभी कलाग्रो में दिखायी देता है, किन्तु साथ ही सौन्दर्य और आनन्द भी कला की विशेष सम्पदाएँ हैं। आश्चर्य का विषय है कि टॉल्स्टाय जैसे व्यक्ति भी उन्हें अन्य के हृदय में संक्रमण करनेवाला नहीं समझते। उन्होंने साधारणीकरण द्वारा घटित चित्तवृत्ति की उदारता के परिमाण-स्वरूप बढ़नेवाली नैतिक शक्ति की ओर ध्यान नहीं दिया है। केवल सक्रमण-स्वाभाववाली कला को ही महत्व देने के कारण ही वह शेक्सपीयर आदि सर्वजन-स्वीकृत बड़े-बड़े कवियों तथा बिठोवन जैसे बड़े संगीतज्ञों को कलाकार की पदवी से विच्युत कर बैठे। वस्तुतः उन्होंने औचित्य से काम नहीं लिया। उनके विचार अन्तर्विरोध से युक्त हैं, क्योंकि यदि केवल अधिक-से-अधिक लोगों को प्रभावित करना या उनसे संक्रमण करना ही कला का लक्षण है तो अतिनिकृष्ट श्रेणी के मगीत का या कला कहा जायगा। धर्मभाव के द्वारा बहुत-से लोगों को संक्रान्त करने की अपेक्षा अनिष्टवृत्तिमूलक भाव के द्वारा लोगों को प्रभावित करना अधिक

1 The artist of the future will understand that to compose a fairy tale, a little song which will touch a lullaby or a riddle which will entertain, a jest which will amuse, or to draw a sketch which will delight dozens of generations or millions of children and adults is incomparably more important and more fruitful than to compose a novel or a symphony, or paint a picture which will divert some members of the wealthy classes for a short time, and then be for ever forgotten—(Page 197).

सम्भव है। परन्तु टॉल्स्टाय ने उन्हें उत्कृष्ट कला स्वीकार ही नहीं किया है। उन्होंने कला के सम्बन्ध में अपने समस्त मतों के मूल में केवल एक ही युक्ति का अवलम्बन किया है। वह यह कि जिस प्रकार समस्त कलाओं में कोई वक्ता या चित्रकार अपने मन के अनुभूत भावसंवेगों को अपर में संक्रमित कराने की चेष्टा करता है वैसे ही अधिकाधिक लोगों में वह भाव संक्रमित होता है और जितने ही गभीर भाव से उसका अनुभव होता है या वह जितना ही स्पष्ट रूप में व्यक्त होता है कला भी उसी रूप में उत्कृष्ट कहलाने लगती है। किंतु यह नहीं हो सकता कि उत्कृष्ट भावसंवेग (फीलिङ्ग) होने पर ही उत्कृष्ट कला का सिद्धि हो। उनको कहना यह चाहिए था कि भावसंवेग चाहे जिस स्तर का भी क्यों न हो, उसे कला को संज्ञा केवल तभी दी जा सकती है जब उसकी गहन अनुभूति होती हो और उसकी अभिव्यक्ति में भी स्पष्टता हो। भावसंवेग को श्रेणियों में विभाजित करना और उन्हें उत्कर्ष-अपकर्ष का दृष्टि से देखना नितान्त गौण बात है। सामान्य मत से विचलित हो जाने के कारण ही उनकी उक्तियों में यह मतवैषम्य उपस्थित हो गया है। सही बात यह है कि कला का एकमात्र धर्म दूसरे में संक्रमण करना या या दूसरे के हृदय में पैठ जाना ही नहीं है। कला की अनुभूति से यदि एक व्यक्ति के भाव दूसरे के हृदय में पैठते हैं तो दूसरी ओर सौन्दर्य और आनन्द की अनुभूति भी हुआ करती है। अतएव कला के अन्यान्य धर्मों में से केवल पर-संक्रमण को ही उसका अवच्छेदक धर्म स्वीकार करना युक्तियुक्त नहीं है। संक्रमण साधारण जीवन में भी दिग्बाह पड़ता है। अतएव उसे कला का धर्म स्वीकार नहीं किया जा सकता। उदाहरण के लिए, यदि एक व्यक्ति बुद्धौड़ में बहुत-सा धन जीत कर आता है तो उससे न केवल वही आनन्दित होता है, होता है; बल्कि उसके बन्धु-बान्धवों को भी आनन्द का अनुभव होता है। इसी कारण हम कला मात्र को प्रयोजन-वर्जित मानते हैं। इसके विपरीत टॉल्स्टाय ने अयौक्तिक रीति से सयका हित-माधन ही कला का प्रधान कार्य स्वीकार किया है। इसकी अधिक आलोचना करना यहाँ व्यर्थ जान पड़ता है।

टॉल्स्टाय के समान ही रस्किन (Ruskin) ने भी अपने विचार व्यक्त किये हैं। उन्होंने अपने ग्रंथ 'लेक्चर्स ऑन आर्ट' में एक स्थान पर कहा है कि समस्त कलाओं का उद्देश्य या तो मनुष्य के जीवन का रक्षण करना होता है या उसे उन्नत करना।^१ दूसरे स्थान पर उन्होंने कला के तीन प्रधान उद्देश्य बताये हैं:

1 All the great arts have further object either the support or exaltation of human life, —usually both (Page 41).

१ मनुष्य पर धर्म का प्रभाव डालना, २ उनकी नेतिकता का पूरा सिद्धि करना और ३ अर्थपाजन में सहायक मित्र होना ।^१ आगे चलकर वह कहते हैं कि कला जिस भावमयों को प्रकाशित करती है उसी की शुचित्ता तथा श्रेष्ठता पर उसकी श्रेष्ठता भी निर्भर रहती है । अभिव्यक्ति के कृतित्व या उसके स्वरूप पर कला का महत्व उतना निर्भर नहीं करता जितना विषयवस्तु और उसकी शुचित्ता पर निर्भर करता है ।^२ 'मॉडर्न पैण्टर्स' नामक ग्रंथ में उन्होंने इसी बात को बुराते हुए कहा है कि उत्कृष्टतम भावों या विचारों को सबसे अधिक व्यक्त करने वाला कला ही सर्वश्रेष्ठ होती है । उत्कृष्टतम भाव का तात्पर्य हमारे चित्त की उच्चतम वृत्ति' लेना चाहिये ।^३

रस्किन का विचार है कि जब कोई बाह्य पदार्थ विचार के अभाव में केवल वस्तु के बाह्य गुणों की सहज कल्पना उत्पन्न करता है तब हम उसे सुन्दर कहने लगते हैं ।^४ हम यह नहीं बता सकते कि हम किसी वर्ण अथवा रंग के समवाय में आनन्द क्यों मानते हैं । यह स्थिति ठीक ऐसी है जैसे हम यह नहीं बता सकते कि हमें मीठा खाना क्यों पसन्द है और तीखा हमें क्यों नहीं माता । मगवदिच्छा के अतिरिक्त इसका और कोई कारण नहीं बताया जा सकता । हम उन व्यक्तियों

- 1 The great arts can have but three principal directions of purpose : first, that of enforcing the religion of men ; secondly, that of perfecting their ethical state ; thirdly, that of doing them material service, (Page 43 & 44).
- 2 All right human sound is called similarly, the finished expression by art of the joy of grief of noble persons for right causes. An accurately in proportion to rightness of the cause and purity of the emotion, is the possibility of the fine art. A maiden may sing over lost love, but a miser can not sing of his lost money. And with a absolute precision, from highest to lowest, the fineness of the possible art is an index of the moral purity and majesty of an emotion that it expresses. (Page 81).
3. But I say that the art is greatest which conveys to the mind of the spectator, by any means whatsoever, the greatest number of the greatest ideas ; and I call an idea great in the proportion as it is received by a higher faculty of the mind, and as it more fully occupies and in occupying exercises and exalts, the faculty by which it is received .. He is the greatest artist who has embodied in the sum of his works the greatest number of the greatest ideas. (Modern Painters Vol. I Edition 1831—Page 11).
- 4 Any material object which can give us pleasure in the simple contemplation of its outward qualities without any direct and definite exertion of the intellect, I call in some way, or in some degree beautiful. (Page 25).

को सुखि-सम्पन्न व्यक्ति कहेंगे जो सुख-दुःख के मूल में भगवदिच्छा की खोज करते हैं या उस वस्तु से ही आनन्द प्राप्त करते हैं, जिसे उनके विचार से भगवान ने अधिकाधिक सुख देने के लिए उत्पन्न किया है। भगवान की इच्छा के अनुकूल चलना ही सुखि है।^१ ईश्वर की संभवतः यह आदिम इच्छा रही होगी कि हमें नैतिकवृत्ति समूह के पाँचक पदार्थों से ही अधिकाधिक आनन्द मिले। इसी कारण जो व्यक्ति हमारी नैतिक वृत्ति के अनुकूल वस्तु से सबसे अधिक आनन्द पाना है, उसे ही यथार्थ सुखि-सम्पन्न व्यक्ति या सद्बुद्ध (ए मैन ऑव टेन्ट) कहा जाता है।^२

रस्किन ने यद्यपि सौन्दर्य के सम्बन्ध में केवल बाह्यवस्तु की कल्पना को ही आनन्द स्वीकार किया है, किन्तु ऐसा नहीं है कि उन्होंने बुद्धिवृत्ति की निरान्त उपेक्षा की हो। हमारी बुद्धिवृत्ति के साथ नैतिकवृत्ति तथा अनुभूति का इतना घनिष्ठ सम्बन्ध होता है कि एक का स्पर्श करने पर दूसरे का स्पर्श न करना संभव नहीं होता। इसी कारण सौन्दर्यबोध में यह दोनों ही बुद्धिवृत्ति के परिचालन के लिए कार्यरत रहती है, तथापि सौन्दर्यानुभूति के समय बुद्धिवृत्ति गौण अवश्य हो जाती। किसी वस्तु के सम्बन्ध में हम अपनी बुद्धिवृत्ति से यह निश्चय नहीं कर सकते कि हम उसे सुन्दर क्यों कहते हैं। रस्किन ने यह भी बताया है कि सौन्दर्य-बोध का आनन्द प्रायः अतिसूक्ष्म और अज्ञेय सामाज्य-बोध से उत्पन्न होता है। चाहे फिर उस बोध के समय दृष्ट रूप में बुद्धि-संचालन का संकेत न हो। यदि किसी वस्तु को अखण्ड रूप में देखते हुए भी उसके अन्तर्निहित सम्बन्धों का स्पष्ट पता लग सकता है तो हमें सम्बन्ध-ज्ञान को भी स्वीकार करना पड़ेगा। सौन्दर्य-बोध के साथ ही नाना सम्बन्धों का भी बोध होता है, किन्तु वह स्पष्ट न रहकर बहुत कुछ अस्पष्ट रहता है। वस्तुतः सम्बन्ध-परम्परा गौण हो जाती है और उसके द्वारा उपस्थापित अखण्ड स्वरूप ही प्रधान हो जाता है।^३

- 1 He who has followed up these natural laws of aversion and desire rendering them more and more authoritative by constant obedience, so as to derive pleasure always from that which God originally intended should give him pleasure and who derives the greatest possible sum of pleasure from any given object is a man of taste (Page 25).
- 2 Perfect taste is the faculty of receiving the greatest possible pleasure from those material sources which are attractive to our moral nature in purity and perfection (Page 26).
- 3 In all high ideas of beauty, it is more than probable that much of the pleasure depends on delicate and untraceable perception of fitness, propriety, and relation, which are purely intellectual and through which

रस्किन ने सौन्दर्य (ब्यूटी) के प्रयोग में गाम्भीर्यबोध (नबिलिमीटी) के सम्बन्ध में भी काफी कहा है। उन्होंने बताया है कि मन को उन्नत करने वाली वस्तु को गम्भीर या उदात्त (सबलाइम) कहते हैं। यह गाम्भीर्यबोध किसी भी रूप में सम्बन्ध में विचार करने द्वारा उत्पन्न हो सकता है अतः महत्वबोध के समान जिन छानों में हमारा चित्त अभिभूत हो जाता है उसे ही गाम्भीर्यबोध कहते हैं। यह महत्व जब पदार्थ, आकार, गति, दृश्य या सौन्दर्य में से किसी एक में हो सकता है।^१ बार्क (Bark) का विचार है कि मन, जिसमें छानों में जन्म लेने वाली आत्मदृष्टि की प्रकृति में ही गाम्भीर्यबोध होता है। रस्किन ने इसके विरोध में स्वयं भय या दृश्य-कल्पना को ही गाम्भीर्यबोध माना है। यदि कोई मृत्यु की गहनता और उसकी अपरिमेयता को कल्पना को तो उस विद्वत्पुरुष को जो छाया उसके भावमैत्रेय को प्रभावित करेगी, उसे ही गाम्भीर्य कहा जायेगा। वास्तव में भी जब कोई मृत्यु का आतिशय जाना हुआ दिखे और अविचलित चित्त रहता है तो हमें गाम्भीर्य का बोध होता है। इस कारण हर प्रकार के सौन्दर्य में गाम्भीर्यबोध नहीं होता। महत्वयुक्त सौन्दर्य की अनिवार्यता को ही गाम्भीर्य कहते हैं। मनुष्य का चित्त ऊर्ध्वभिमुख कर देनेवाला महानांश अनुभूति से ही हमें गाम्भीर्यबोध होता है। इनीजिए सौन्दर्य और महत्व में श्रेष्ठतम भेद उपस्थित नहीं किया गया है। इन्हें एक दूसरे से हीन या उत्कृष्ट नहीं कहा जा सकता। सारांश यह है कि श्रेष्ठ, महत्वजनित सौन्दर्य की उपलब्धि ही गाम्भीर्यबोध कहलाती है।

रस्किन ने बाह्य और मानस नाम से सौन्दर्यद्वय के दो अंग माने हैं। बाह्य-वस्तु को अंकित करने की इच्छा रखनेवाले चित्रकार के चित्र में व्यक्त मन्य के

we arrive at our noblest ideas of what is commonly and regularly called "intellectual beauty". But that is yet no immediate exertion of the intellect

. He will not be able to give any distinct reason nor to trace in his mind any formed thought, to which he can appeal as a source of pleasure. He will say "not the thing gratifies, fills, halows, exalts his mind but he will not be able to say—Why or how. If he can, and if he can show that he perceives in the objects any expression of distinct thought, he has received more than an idea of beauty—it is an idea of relation. (Page 26).

- 1 Anything which elevates the mind is sublime, and elevation of mind is produced by the contemplation of greatness of any kind; but chiefly of course by the greatness of the noblest things. Sublimity is therefore, only another word for the effect of greatness upon the feelings, —greatness whether of matter, space, power, version or beauty —(Page 40).

साथ कवि द्वारा अंकित चित्र का सामंजस्य होना चाहिए । जिस दृश्य को चित्रकार ने अंकित किया है, उसका समस्त रूप उसके चित्र में इस प्रकार प्रकाशित हो जाना चाहिए कि वह उसमें निहित सत्य का परिचय प्राप्त कर सके । छवि के साथ वस्तु की हम प्रकार की समानरूपता ही सत्यता (ट्रुथ) बतलाती है । यह दाँक है कि सत्य मात्र ही किसी चित्र का उद्देश्य नहीं होता फिर भी यह अवश्य है कि इस पर निर्भर न रहनेवाले समस्त मुख्य उद्देश्य विकसित हो जाते हैं । चित्रकार जिस वस्तु का चित्र अंकित करना चाहता है वह उसे आत्मभात करता हुआ अपने आन्तरिक भावों में अनुप्राणित और रम्यकृत करके ही उसकी अभिव्यक्ति करता है । अन्तर में कल्पना का स्वरूप और भाव का आवरण ही चित्र का मुख्य उद्देश्य होता है । किन्तु यदि यह मुख्य उद्देश्य भी वस्तु के यथार्थ स्वरूप से विच्छिन्ना होकर व्यक्त होगा तो इसके महत्त्व और उद्देश्य दोनों को हानि होने का समावना है । सत्य वस्तु के साथ अनुरूप सम्बन्ध न होने पर कोई भी भाव यथार्थ रूप से परिकल्पनामय तथा लाघवमय नहीं हो सकता । सत्य से सम्बन्ध रखे बिना सौन्दर्य का प्रकाशन संभव नहीं होता । हम किसी भावसंवेग-विहीन चित्र के द्वारा यह अनुमान नहीं कर सकते कि चित्रकार ने वस्तु की सत्यता को पर्याप्त परिमाण में व्यक्त किया है, अपितु उसमें यही जान पड़ता है कि वह उपलब्ध सत्य के यथार्थ प्रकाशन के लिए उपयोगी सामग्री नहीं जुटा सका है । कभी-कभी कोई-कोई चित्रकार अपने चित्र में समालोचक की चित्तभूमि से अनिक्रान्त ऐसे भाव अंकित कर जाता है कि समालोचक उसके भावसंवेग तथा परिकल्पना को ग्रहण नहीं कर पाता । चित्रकार के साथ समानधर्मा न होने पर उसके चित्र के प्रति पूर्ण सहानुभूति उत्पन्न नहीं होती और उसके भावसंवेग या उसकी कल्पना तक नहीं पहुँचा जा सकता । चित्रकार जितना किसी व्यक्ति के चित्त के अनुत्पन्नाओं को प्रदर्शित कर पाता है, उतना अंश तो सभी ग्रहण कर सकते हैं । चित्र में अंकित की जातेवाली वस्तु की समानरूपता के साथ उसका कल्पना की भावोच्चता का इतना घनिष्ठ सम्बन्ध है कि चित्रकार के भावसंवेग का संपूर्ण रूप में स्थापन न कर सकने पर भी उसके द्वारा अंकित चित्र को वस्तु के स्वरूप में ही चित्रकार का महत्त्व समझ में आ सकता है । रश्किन ने उसी को कला का उद्देश्य माना है ।^१ किन्तु कला का यह दूसरा उद्देश्य कितनी ही बार इसलिए सरल

1. The hand and eye painter must always have two great and distinct ends, the first, to produce in the spectator's mind the faithful conception of any natural object whatsoever, the second, to guide the spectator's mind to those objects most worthy of its contemplation and to inform

नहीं हो पाता कि द्रष्टा के हृदय में उसके अनुकूल सहानुभूति नहीं होती। यही कारण है कि वह चित्रकार के हृदय में प्रवेश करके उसके साथ एकाकार नहीं हो पाता किन्तु कला के पहले उद्देश्य, अर्थात् प्रकृति के साथ समानरूपता, के अभाव में कला का कोई भी उद्देश्य सफल नहीं होना। जहाँ प्रकृति के साथ चित्र की समानता नहीं होती, वही अस्वस्थ और अनुन्दरता दिवाड़े पड़ते हैं। रस्किन का वाच-
चार सत्य को ही कला का उद्देश्य मानने का तात्पर्य यही था कि चित्र और प्रकृति का समानरूपता आवश्यक है। प्राकृतिक वस्तु मनुष्य की कल्पना की अपेक्षा इतनी महत्वपूर्ण और सुन्दर होती है कि उनकी उपेक्षा करने ही अनुन्दर की सृष्टि हो जाती है। किन्तु प्रकृति या प्राकृतिक वस्तु का सत्य अनेकमुली होता है। उसे जानने के लिए बाह्य चक्षुओं से देखना ही पर्याप्त नहीं है। उसे देखने के लिए बाह्य चक्षुओं के साथ समस्त इन्द्रियों का व्यवहार करते हुए जब हम उसके साथ हृदय को वास्तविक रूप में व्यवहार में लाते हैं, तभी यथार्थ दर्शन होता है। यो

him of the thoughts and feelings with which these were regarded by the artist himself. (Page 43) . Now although the first mode of selection when guided by deep reflection may rise to the production of works possessing a noble and ceaseless influence on the human mind, it is likely to degenerate into or rather nine cases out of ten, it never goes beyond, a mere appeal to such parts of our animal nature as are constant and common—shared by all and perpetual in all . . . But art in its second and the highest aim is not an appeal to constant animal feelings, but an expression and awakening of individual thought; it is therefore as various and as extended in its efforts as the compass and the grasp of the directing mind (Page 44) Hence although there can be no doubt which of these branches of art is the higher, it is equally evident that the first will be the most generally felt and appreciated. For the simple statement of the truths of nature must in itself be pleasing to every order of mind, because every truth of nature is more or less beautiful: . . . But the highest art being based on the sensations of peculiar minds, sensations occurring to them only at particular times, and to a plurality of mankind perhaps never, and being expressive of thoughts which could only rise out of a mass of the most extended knowledge, and of dispositions modified in a thousand ways by peculiarity of intellect, can only be met and understood by person having some sort of sympathy with the high and solitary minds which produced it—sympathy only to be felt by minds in some degree high and solitary themselves. He alone can appreciate the art, who could comprehend the conversation of the painter, and share in his emotion, in moments of his most fiery passion and most original thought. (P. 45).

साथ कवि द्वारा अंकित चित्र का सामंजस्य होना चाहिए। जिस दृश्य को चित्रकार ने अंकित किया है, उसका समस्त रूप उसके चित्र में इस प्रकार प्रकाशित हो जाना चाहिए कि वह उनमें निहित सत्य का परिचय प्राप्त कर सके। छवि के साथ वस्तु की हम प्रकार की समानरूपता ही सत्यता (ट्रूथ) कहलाती है। यह ठीक है कि सत्य मात्र ही किसी चित्र का उद्देश्य नहीं होता फिर भी यह अवश्य है कि इस पर निर्भर न रहनेवाले समस्त मुख्य उद्देश्य विफल हो जाते हैं। चित्रकार जिन वस्तु का चित्र अंकित करना चाहता है वह उसे आत्मसात् करता हुआ अपने आन्तरिक भावों से अनुप्राणित और मनोनिष्ठ करके ही उसकी अभिव्यक्ति करता है। अन्तर में कल्पना का स्वरूप और भाव का आवान ही चित्र का मुख्य उद्देश्य होता है। किन्तु यदि यह मुख्य उद्देश्य भी वस्तु के यथार्थ स्वरूप से विच्छिन्न होकर व्यक्त होगा तो इसके महत्त्व और उद्देश्य दोनों की हानि होने की संभावना है। सत्य वस्तु के साथ अनुरूप सम्बन्ध न होने पर कोई भी भाव यथार्थ रूप से परिकल्पनामय तथा लावण्यमय नहीं हो सकता। सत्य से सम्बन्ध रखे बिना सौन्दर्य का प्रकाशन संभव नहीं होता। हम किसी भावसंवेग-विहीन चित्र के द्वारा यह अनुमान नहीं कर सकते कि चित्रकार ने वस्तु की सत्यता को यथार्थ परिमाण में व्यक्त किया है, अपितु उससे यही जान पड़ता है कि वह उपलब्ध सत्य के यथार्थ प्रकाशन के लिए उपयोगी सामग्री नहीं जुटा सका है। कभी-कभी कोई-कौन चित्रकार अपने चित्र में समालोचक की चित्तभूमि से अनिश्चित ऐसी भाव अंकित कर जाता है कि समालोचक उसके भावसंवेग तथा परिकल्पना को ग्रहण नहीं कर पाता। चित्रकार के साथ समानधर्मा न होने पर उसके चित्र के प्रति पूर्ण सहानुभूति उत्पन्न नहीं होती और उसके भावसंवेग या उसकी कल्पना तक नहीं पहुँचा जा सकता। चित्रकार जितना किसी व्यक्ति के चित्त के अनुपम भावों को प्रदर्शित कर पाता है, उतना अश्वत्थ ता सभी ग्रहण कर सकते हैं। चित्र में अंकित को जानेवाली वस्तु की समानरूपता के साथ उसकी कल्पना को भावोद्बलता का इतना घनिष्ठ सम्बन्ध है कि चित्रकार के भावसंवेग को सम्पूर्ण रूप में स्थापित न कर सकने पर भी उसके द्वारा अंकित चित्र की वस्तु के स्वरूप से ही चित्रकार का महत्त्व समझ में आ सकता है। रस्किन ने इसी को कला का उद्देश्य माना है।^१ किन्तु कला का यह दूसरा उद्देश्य कितनी ही दूर इसलिए सफल

1. The landscape painter must always have two great and distinct ends, the first, to produce in the spectator's mind the faithful conception of any natural object whatsoever, the second, to guide the spectator's mind to those objects most worthy of its contemplation and to inform

नहीं हो पाता कि द्रष्टा के हृदय में उसके अनुकूल सहानुभूति नहीं होती। यही कारण है कि वह चित्रकार के हृदय में प्रवेश करके उसके साथ एकाकार नहीं हो पाता किन्तु कला के पहले उद्देश्य, अर्थात् प्रकृति के साथ समानरूपता, के अभाव में कला का कोई भी उद्देश्य सफल नहीं होता। जहाँ प्रकृति के साथ चित्र की समानता नहीं होती, वहीं अस्त्य और अमुन्दरता दिखाई पड़ते हैं। रस्किन का बार-बार सत्य को ही कला का उद्देश्य मानने का तात्पर्य यही था कि चित्र और प्रकृति की समानरूपता आवश्यक है। प्राकृतिक वस्तु मनुष्य की कल्पना की अपेक्षा इतनी महत्वपूर्ण और मुन्दर होती है कि उसको उपेक्षा करते ही अतुन्दर की सृष्टि हो जाती है। किन्तु प्रकृति या प्राकृतिक वस्तु का सत्य अनेकगुनी होता है। उसे जानने के लिए बाह्य चक्षुओं से देखना ही प्रयाप्त नहीं है। उसे देखने के लिए बाह्य चक्षुओं के साथ समस्त इन्द्रियों का व्यवहार करते हुए जब हम उसके साथ हृदय को वास्तविक रूप में व्यवहार में लाते हैं, तभी यथार्थ दर्शन होता है। यो

him of the thoughts and feelings with which these were regarded by the artist himself (Page 43) Now although the first mode of selection when guided by deep reflection may rise to the production of works possessing a noble and ceaseless influence on the human mind, it is likely to degenerate into or rather nine cases out of ten, it never goes beyond, a mere appeal to such parts of our animal nature as are constant and common—snared by all and perpetual in all... But art in its second and the highest aim is not an appeal to constant animal feelings, but an expression and awakening of individual thought, it is therefore as various and as extended in its efforts as the compass and the grasp of the directing mind (Page 44) ... Hence although there can be no doubt which of these branches of art is the higher, it is equally evident that the first will be the most generally felt and appreciated For the simple statement of the truths of nature must in itself be pleasing to every order of mind; because every truth of nature is more or less beautiful But the highest art being based on the sensations of peculiar minds, sensations occurring to them only at particular times, and to a plurality of mankind perhaps never, and being expressive of thoughts which could only rise out of a mass of the most extended knowledge, and of dispositions modified in a thousand ways by peculiarity of intellect, can only be met and understood by person having some sort of sympathy with the high and solitary minds which produced it—sympathy only to be felt by minds in some degree high and solitary themselves He alone can appreciate the art, who could comprehend the conversation of the painter, and share in his emotion, in moments of his most fiery passion and most original thought (P 45)

तो किसी व्यक्ति को बाँधकर और उसके शरीर को लकड़ियों में रतकर जलाने या केवल लकड़ियों के ढेर को जलाने में भी जलना ही दीप्त पड़ता है, किन्तु जबतक जलनेवाले व्यक्ति के मुख पर जलने की यन्त्रणा न दीप्त पड़े, तबतक वास्तविक रूप में शरीर-दाह का चित्र उपस्थित नहीं होता। मनुष्य के शरीर के साथ उसके मनोभावाँ का गहन सम्पर्क होता है। अतएव केवल शरीर को अंकित करने से शरीर का सत्यता प्रकट नहीं होती।

सौन्दर्य शब्द के द्वारा रस्किन ने केवल सुख या आनन्द-रूप इन्द्रियमंवेदन या आनन्दामूलक मनन का ही अर्थ प्रदण नहीं किया है, बल्कि उन्होंने कहा है कि इन्द्रिय सुगन्ध से मन में ह्लाद वा जन्म होता है और उस ह्लाद से जिस विषय का अवलम्बन लेकर ऐन्द्रिय सुख उत्पन्न होता है, उसके प्रति प्रेम उत्पन्न होता है। इस प्रेम के परिणाम-स्वरूप भगवान् की कल्याण का बोध होता है, उसके प्रति मन भक्ति और कल्याण में भर जाता है। जबतक यह भाव पूर्णता पर नहीं पहुँचता तबतक केवल विषयजनित ह्लाद को सौन्दर्य नहीं कहा जा सकता। यही कारण है कि हृदय के पक्षि न होने पर सुन्दर भी सुन्दर नहीं लगता। ऐसी अवस्था में सुख से केवल लोभ उत्पन्न होता है।^१

रस्किन का विचार था कि जिस प्रकार नैतिक व्यवहार में प्रलोभनों के सामने हम लोगों को शम-दम का प्रयोग करके अपने को न्याय-मार्ग पर रखना होता है, उसी प्रकार हमें बारम्बार विचार और अनुन्याय के सहारे इन्द्रियविलास का दमन करना भी सीखना पड़ता है। यदि कभी हमारी कोई इन्द्रिय हमारे सम्मुख भाग की ऐसी दशा उत्पन्न कर दे कि विकृत सत्य प्रकाशित हो उठे या अन्य इन्द्रिय-वृत्तियों उसे व्यवहार में न ला सकें तो उस इन्द्रिय-विशेष को यथोचित दमन के द्वारा न्याय-मार्ग पर लाना सबका कर्तव्य है। दृष्टान्तरूप कहा जा सकता है कि जिह्वेन्द्रिय को आवश्यकता से अधिक महत्त्व देने पर अन्य समस्त इन्द्रियों में चान्ता-

1 As it is necessary to the existence of an idea of beauty, that the sensual pleasure which may be its basis should be accompanied first with joy, then with love of the object, then with the perception of kindness in a superior intelligence, finally with thankfulness and veneration towards that intelligence itself; .. We do indeed see constantly that men having naturally acute perception of the beautiful, yet not receiving it with a pure heart, nor into their hearts at all, never comprehend, nor receive good from it, but make it a mere minister to their desires, an accompaniment and seasoning of lower sensual pleasures until all their emotions take the same earthly stamp and the sense of beauty sinks into the servant of lust (Modern Painters, Vol II, Edition, 1856 P. 16).

बोध का आनन्द नष्ट हो सकता है। इसी कारण जिन्हें इन्द्रिय के आनन्द को यथा-चित्त निम्न स्थान पर ही इस प्रकार रखना होगा जिसमें उनके अतुल्य प्राधान्य के कारण अन्योन्य इन्द्रियों के यथोक्त व्यवहार में उनके प्रातय से हम वंचित न हो जाय। इसी कारण किसी इन्द्रिय को आवश्यकता से अधिक तीव्र नहीं करना चाहिए।^१

रस्किन का विचार था कि 'सौन्दर्य' कहने से बाह्य तथा आन्तरिक सत्ताओं का सकेत मिलता है। जिस बाहरी गुण के कारण किसी प्रस्तर, पुष्प, मनुष्य या प्राणी में सौन्दर्य पाया जाता है, वही सौन्दर्य का बाह्य प्रकृति है। वस्तुतः यही भगवान का गुण-विशेष है। इसे रस्किन ने 'टिपिकल ब्यूटी' की म्जा दी है। जो सुखबोध किसी जीवन्त प्राणी के चित्त में किसी आनन्दमय या न्याय-नरात जीवन-यापन के साथ उत्पन्न होता है, वह आन्तर सौन्दर्य (बाइन्ड ब्यूटी) कहा गया है। इसके अतिरिक्त किसी अन्य अर्थ में 'सौन्दर्य' शब्द का प्रयोग उसका अप्रयोग ही कहलायेगा।

इस प्रसंग में रस्किन ने कहा है कि सुन्दर एवं सत्य तथा सौन्दर्य एवं प्रयोज-नोयता एक ही वस्तु नहीं है। अभ्यास करने से भी सौन्दर्यबोध संभव नहीं होता। बहुत-से लोगों का विचार है कि किसी वस्तु से हमारे मन में आनन्द उत्पन्न हो जाने पर ही नाना विचार-वाराओं का जन्म होता है। जो वस्तु इस प्रकार बहु-रूपी विचारधारा उत्पन्न करती है, वही सुन्दर कहलाती है। रस्किन ने कहा है कि विचारधारा की उत्तेजना अन्वीक्षामूलक होती है और इसी कारण इसे सौन्दर्य का कारण नहीं कहा जा सकता। यह बताना कठिन है कि सौन्दर्यबोध का कारण क्या है, परन्तु इतना अवश्य कहा जा सकता है कि जिन्हें देखकर हमारे मन में नैतिक इष्टसिद्धिजनित आनन्द उत्पन्न होता है और जो दृष्ट वस्तुएँ हमारे आनन्द का आलम्बन बन जाती हैं, उन्हें हम सुन्दर कहते हैं। फिर भी यह नहीं बताया जा

1 (a) And this duty is, evidently, to bring every sense into that state of cultivation in which it shall form the truest conclusions respecting all that is submitted to it and procure us the greatest amount of pleasure consistent with its due relation to other senses and functions. (Ibid P. 21).

(b) It will certainly be found with all the senses that they individually receive the greatest and the purest pleasure when they are in right condition and degree of subordination to all the rest—that by the over cultivation of any one we shall add more to their power as instruments of punishment than of pleasure.

सकता कि बाह्य वस्तु किन कारणों, बाह्य संयोगों अथवा सादृश्यों के आधार पर हममें नैतिक उत्कर्ष का उत्प्रेक कर सकती है। हाँ, उनमें से कुछ दों का थोड़ा-बहुत संकेत किया जा सकता है।^१ हमारे यहाँ के आर्थिक मानने हैं कि सत्त्वोद्रेक की बहुलता के परिणामस्वरूप आदि उत्पन्न करनेवाली वस्तु ही सुन्दर कहलाती है। रस्किन का विचार था कि हम बाल्यावस्था से ही सौन्दर्य के आदि-संस्कार का अनुभव करने हैं। यह संस्कार आयु बढ़ने के साथ-साथ क्रमशः क्षीण होता हुआ प्रायः परिणत वय में लुप्त हो जाता है :—

Heaven lies about us in our infancy

At length a man perceives it die away
And fade into the light of common day

यदि वयस्क जीवन के चित्रपट पर इसी शिशुकाल के अनुभव की गहरी छाप अंकित होती और हम वयस्क होकर उस पर अपने बुद्धि-विचार का प्रयोग कर सकते तो सौन्दर्यबोध के सम्बन्ध में अनेक नवीन तत्त्व एवं रहस्यों का उद्घाटन हो सकता था। किन्तु दुर्भाग्य का विषय है कि वयस्कता के साथ-साथ यह प्रभाव नष्ट होता चलता है। शिशुकाल में नु ले मैदान या आकाश में मेघ देखकर जड़ों को ऐसा लगता है मानो उनके पीछे अनन्त समुद्र है। वयस्क जीवन में भी यह भाव पूर्णतया नष्ट नहीं हो जाता है। प्रायः देखने में आता है कि शिशुकाल में हमें तीव्र रंगों के मग्निभ्रम से जैसा आनन्द आता था उसकी अपेक्षा वयस्क जीवन में गोधूलि के भ्रान्त आलोक में जब क्रमशः दुर्गती वृद्धराशि म्लानतर होती हुई किसी अज्ञात अकथित दूरी पर मिलकर एक अनन्त लोक को हमारे सामने प्रकट कर देती है, तब हमें अधिक आनन्द मिलता है। जहाँ आलोक की तरलता अथवा रेखा की वक्रिम भंगिमा में अनन्तता का संकेत मिलता है, वहाँ गभीर

-
- 1 "It may be generally observed that whatever good there may be desirable by man more especially good belonging to his moral nature, there will be a corresponding agreeableness in whatever external object reminds him of such good, whether it reminds him by arbitrary association, or by typical resemblance, and that the infinite ways, whether by reason or experience discoverable, by which matter in some sort may remind us of moral perfections, are hardly within any reasonable limits to be explained, if even by any single mind they might all be traced. Yet certain palpable and powerful modes there are, by observing which we may come at such general conclusions on the subject as may be practically useful (P 36 Vol II Modern Painters)

मानव्य प्रकट होता है। इस सम्बन्ध में गतिम का कथन है कि अन्धि विराजता में भी अन्तता का बोध होता है, तथापि उसे अन्तता नहीं कहा जा सकता। हमारी निर्जा बुद्धता के कारण अनेक बार आर्पेक्षिक विराजता की प्रतीति होती है और साथ ही अन्तता व गान्धर्वोप (सन्निमिती) भी उत्पन्न होता है, किन्तु यह गान्धर्वोप सौन्दर्योप से सर्वथा भिन्न होता है। जहाँ विराजता होती है वहाँ हमें किसी वस्तु का आंक से न जानने का भाव बोध हुआ करता है। हम सोचते हैं कि वहाँ कुछ ऐसा है जिसे हम नहीं जानते। इसी में रहस्य की उत्पत्ति होती है, किन्तु भगवान की अन्तता अज्ञान-बोधित रहस्य से सम्बन्धित नहीं है। उसमें आकाश की गुप्तता के स्थान पर यथार्थ गंभीरता की अन्तता रहती है। यों तो प्रकृति भी रहस्यमय, भिन्न और अन्त जान होती है, किन्तु वस्तुतः वह अपूर्ण है और इसी कारण उसकी अज्ञेयता बनी हुई है, अतएव उससे उत्पन्न गान्धर्वोप सौन्दर्योपेक्ष रह जाता है। वस्तुतः हम जिसे तन्म कहते हैं उसकी अज्ञेयता उसकी अवाह गंभीरता के कारण नहीं जाती है। भगवान् की यह चूतमता एवं गंभीरता अन्तता की इसी प्रकार उदात्त है जिस प्रकार नीलाशुनि की कथाह नीलिना अन्त और अज्ञेय होती है।

इस प्रसंग में गतिक ने यह भी कहा है कि भगवान् से हम सभी सम्मिलित हैं। सम्मिलित होने पर ही मनु का यथार्थ उत्कर्ष प्रतीत होता है। इस सम्मिलन का एकत्र नहीं कह सकते। इनका अर्थ है अनेक का एक में सामंजस्य। जड़ का श्रेष्ठ सामंजस्य इस बात में है कि वह सज्जीव वस्तु के सम्मिलन का ही प्राप्ति न करे अपितु चिरस्थाय को भी व्यक्त करे। इसके विपरीत निम्न कोटि के सामंजस्य में अनेक जड़ वस्तुएँ परस्पर विशेष-रूप से सम्बद्ध होकर भी इसी सम्मिलित भाव की प्रतीति उत्पन्न करा सकती हैं। किसी विशेष आकर्षण अथवा द्रभाव के अन्तर्गत होनेवाला किसी वस्तु का एकत्र सम्मिलन अर्थात् सम्मिलन (संवेक्षणनल यूनानी) कहलाता है। जैसे, विद्युत् शक्ति के प्रभाव में सेव का विविध अवस्थान। जड़ एक कारण से उत्पन्न होनेवाली विभिन्न वस्तुओं का सामंजस्य होता है तब उसे

- 1) Further expressions of infinity there are in the mystery of Nature, and, in some measure, in her vastness, but these are dependent on her own imperfections, and therefore though they produced sublimity they are unconnected with beauty. For, that which we foolishly call vastness, is, rightly considered not more wonderful, not more impressive than that which we insolently call lateness; and the infinity of God is not mysterious it is only unfathomable, not concealed, but incomprehensible; it is clear infinity, the darkness of the pure unsearchable sea. (Ibid P. 47)

आंतरिक सम्मिलन (आरिजिनल यूनिय) कहते हैं । जैसे, वृक्ष की जीवनी-
शक्ति से प्रेरित होकर उसकी शाखाएँ एक विशेष मार्गजस्य को ग्रहण कर लेती
हैं । प्ररण-कार्य के क्रम से उनके विस्तार पाने पर ही पारस्परिक सम्मिलन होता
है । तुर-लहरी में यही होता है । एक और प्रकार का ऐसा सम्मिलन होता है,
जिसे 'अपमयीता का सम्मिलन' कहते हैं । इसमें कुछ अंश सम्मिलित होकर
अलख अख्यती को प्रकाशित करते हैं ।

ऐसे स्थलों पर अंशों का विभिन्न प्रकार का होना आवश्यक है । अनेक
विचारक तो वैचित्र्य मात्र को ही सौन्दर्य का कारण मानते हैं, किन्तु यह विचार
उचित नहीं जान पड़ता । अनेक बार देखा गया है कि बहुत तीव्र अनेक रंगों के
सन्निवेश प्रायः आँखों को सन्तुष्ट कर मिट्ट तोंते हैं, अशोभन लगते हैं । किन्तु
यदि उनमें मार्गजस्य हो और उनके द्वारा विशेष उद्देश्य अथवा किसी अलख
रूप का प्रतिपादन होता हो तो उन्हें सुन्दर कहा जाता है ।^१

ऐक्य के अभाव में वैचित्र्य कभी भी उच्चतर सौन्दर्य का आनन्द नहीं दे
सकता । साधारणतः समुच्च वैचित्र्य-प्रिय और परिवर्तनप्रिय है, किन्तु इस वैचित्र्य
का प्रभाव उद्देश्यों की अपेक्षा बुद्धिवृत्ति पर ही अधिक दिव्यायी देता है । बुद्धिवृत्ति
के सामने नयी-नयी वस्तुएँ आती हैं, अतएव वह उन्हें सहज ही ग्रहण कर सकती
है । इन्द्रियों की भी यही विशेषता है । नयी वस्तुओं की प्रेरणा से बुद्धिवृत्ति में
आनन्द और वैचित्र्य प्रति होता है, किन्तु बुद्धिवृत्ति से भी ऊपर स्थानांतरण का
सहारा लें तो परिवर्तन और वैचित्र्य की लक्ष्यता दिव्याई पड़ती है । अन्तर के द्वारा
ग्रहण किये जाने पर जान पड़ता है कि परिवर्तन एक ऐक्य का आश्रय लेकर
रहता है । जिस परिवर्तन से ऐक्य प्रसूत होता है, वही सुन्दर प्रतीत होता है ।
केवल ऐक्य-बेहीन वैचित्र्य से तृप्ति प्राप्त करना दुर्बलता मात्र का चिह्न है ।
जिनका हृदय कठोर बुद्धि क्षीण तथा मन दुर्बल है, केवल वही वैचित्र्य की शोच
में घूमने फिरते हैं । इसके विपरीत वैचित्र्य के मूल में रहनेवाला ऐक्य ही महत्व-
पूर्ण है और उसके प्रति श्रद्धा ही सौन्दर्यवाच का कारण है । परम्परा-क्रम से
वर्तित होनेवाला स्वर और मृग का वैचित्र्य एक अलख अख्यती में अपना अनुपात
(प्रोपोर्शन) व्यक्त करता है । वैचित्र्य के साथ ही अनुपात का प्रसंग भी जुड़ा

1 It is therefore only harmonious and chordal variety, that variety which is necessary to secure an extent unity (for the greater the number of objects which by their differences become members of one other, the more extended and sublime is their unity), which is rightly agreeable, and so I hence not variety as essential to beauty because it is only so in the secondary and casual sense (Ibid P 51)

द्वारा है हम निम्न किमा क भी स र क्तन = म्भय अ-पा २ दा-पा-त
 है उदाहरणतः भाग हाथ न साथ नमार पर, मर, गहन, कथा या लुई के
 वशप अनुपात के सम्बन्ध में अच्छा दुरा, उचित-अनुचित आदि का विचार नहीं
 किया जाता। उनके सम्बन्ध में केवल इतना ही कहा जाता है कि वह सुन्दर है
 या अनुन्दर। रस्किन ने इसे प्रत्यक्षानुपात (ऐपेरेण्ट प्रोपोर्शन) नाम दिया है।
 जब सुगत अश का अनुपात के अतिरिक्त और कोई विषय नहीं होता तब उसे
 प्रत्यक्षानुपात (ऐपेरेण्ट प्रोपोर्शन) कहते हैं।^१

किन्तु जब अनुपात में सुगत अशों का कुछ और ही विषय होता है, उस
 समय उसे संबन्धनात्मक अनुपात (कॉन्स्ट्रक्टिव प्रोपोर्शन) कहते हैं।^२
 दृष्टान्तस्वरूप कहा जा सकता है कि किसी खंभे का सामंजस्य केवल उसके
 व्यास और उसको दीर्घता के अनुपात मात्र में ही नहीं है, बल्कि उसके उपादान
 की दृढ़ता, भार का परिमाण एवं ग्रह की उच्चता पर भी निर्भर है। इन एक काष्ठ
 के खंभे के सम्बन्ध में जैसा अनुपात खोजते हैं, किसी पथर के खंभे के सम्बन्ध
 में भी वैसा ही विचार नहीं करते। इसी विशिष्टातीत्य अनुपात के अभाव से
 हमारी बुद्धि विकृत होती है, जिसके फलस्वरूप हम किसी वस्तु को अपुनर मानने
 लगते हैं। बर्क (Barke) आदि किसी-किसी विचारक ने कहा है कि यद्यपि
 विभिन्न प्राणिशों में उनके अवयवों के परस्पर अनुपात के बीच कोई निर्दिष्ट मान
 नहीं पाया जाता, तथापि प्राणि देखने में सुन्दर होते हैं। इसीलिए अनुपात
 सौन्दर्याभावक नहीं होता। उदाहरणतः किसी अश्व के मस्तक के साथ उसके पैरों
 का जो सम्बन्ध होता है, किसी मनुष्य के सिर के साथ आकारानुवायी उसके पैरों
 का जो वही सम्बन्ध नहीं होता। इतना होने पर भी मनुष्य भा सुन्दर होते हैं
 और अश्व भी। किन्तु बर्क आदि की इस युक्ति के आधार पर अनुपात का
 सौन्दर्याभावकत्व अस्वीकार नहीं किया जा सकता। कारण यह है कि परिमाणगत
 अनुपात के साथ समानगत विशेषत्व का ग्रहण करके ही यथार्थ अनुपात अदित
 होता है। विभिन्न प्राणिशों में विभिन्न अवयव विभिन्न स्थानों पर अवस्थित होते
 हैं अतः उनमें परस्पर परिमाणगत अनुपात का व्यतिक्रम न होना संभव नहीं है।

भिन्न स्थितिओं में भी जब परस्पर समान रूप में एकता रहती है, तब उसे
 अनुपात कहते हैं। अतएव यदि भिन्न-भिन्न अवयवों में परस्पर विमिश्रता

- 1 Apparent proportion takes place between quantities for the sake of connection only without any ultimate object or causal necessity.
- 2 Constructive proportion has reference to some functions to be discharged by the quantities depending on their proportion

दिखाई दे तो उने अनुपात का न तो विरोधी ही कह सकते हैं और न उसके समन्वय में यह आरोप ही किया जा सकता है कि वह सौन्दर्य का विधायक नहीं है ना। उदाहरणतः, सभी पशु-पक्षी या मनुष्य आदि की स्वस्थ देह में अवयवों के बीच स्वरूप की भिन्नता रहने द्वारा भी उनमें अनुपातिकता पायी जाती है। फिर भी इतना अवश्य है कि इसी विशेषता के कारण एक प्राणी हमारे प्राणी की अपेक्षा देखने में सुन्दर प्रतीत होता है।

वर्क ने एक ओर अमंगल कल्पना करते हुए कार्योपयोगिता को ही अनुपातिक सौन्दर्य का आधार बताया है। हम मानते हैं कि समस्त वनस्पतिजगत्, (लता, पत्तों और वृक्षों) के अवयवों में अनुपातिकता होती है जो अवश्य कार्योपयोगी होती है। जैसे, जड़ जितनी ही विस्तृत होगी, डगढल जितना ही उभरा हुआ होगा, फूल जितना ही आवृत्त होगा अथवा जिस प्रकार के पत्ते होंगे उन सबमें मिला-जुलाकर उस वृक्ष के प्रति किसी-न-किसी उपयोगिता की सृष्टि अवश्य होगी। तब अवश्य ही उनके लिए उपयोगी होंगे। किन्तु हम इसी उपयोगिता पर ध्यान नहीं देते या केवल इसमें ही परिचित नहीं रहते। इतना होने पर भी यह नहीं कहा जा सकता कि हम वृक्ष आदि का सौन्दर्य नहीं जान पाते। अतएव उस कार्योपयोगिता को जान लेने पर हमारी बुद्धिवृत्ति को एक प्रकार का सतोष अवश्य होता है, किन्तु वह न तो सौन्दर्यबोध से उत्पन्न होता है और न सौन्दर्यबोध में सहायक ही होता है।^१

इस प्रसंग में ररिकन ने यह भी कहा है कि भगवान गमस्त शक्ति के अवण्ड प्रतीक है। अवण्ड बल में चंचलता या गति नहीं रहती। वह अमंग, अचल, अटूट और कटस्थ है। इस कारण किसी की अमित, अटूट शक्ति देखकर हमारा मन सौन्दर्य-परिणत हो जाता है। यदि विशाल हिमालय गतिवान हो उठता तो अत्यंत भयावह ध्वसलीला उपस्थित हो जाती। इसी कारण हिमालय की निश्चल स्थिति से एक गंभीर सौन्दर्य प्रकट होता है।^२ इसी कारण व्यानमग्न बुद्ध का गंभीर, शान्तभाव हमारे चित्त को आकर्षित करता है। बुद्ध ने मानो अनन्त शक्तिपुंज और गर्भीर ज्ञानराशि को सामंजस्य के साथ अपने में अन्तर्लीन कर

1 The constructive proportion is agreeable to the mind where it is known or supposed, and that its seeming absence is painful in a like degree but that this pleasure and pain have nothing in common with those dependent on ideas of beauty (Page 62)

2 Having once seen a great rock come down a mountain side we have a noble sensation of its rest, now bedded immovably among the fern; because the power and fearfulness of its motion were great, and its stability and negation of its motion are now great in proportion (P. 64)

लिया है, जिसके कारण वह शान्त और स्थिर दिखाई पड़ रहे हैं। उनकी ऐसी स्थिति में ही शान्ति भी चित्ताकर्षक लगने लगती है।^१

आनुपातिकता के प्रसंग में ही सामंजस्य या सान्य (सिमेट्री) का प्रसंग उपस्थित होता है। समग्र अवयवों के विपरीत अंशों अथवा विभिन्न परिमाण के बीच वृद्धि होनेवाले सम्बन्ध का नाम ही आनुपातिकता है। किन्तु सम्परिमाण या समावयव के द्वन्द्व द्वारा उपस्थित होनेवाली अवयवों की सुसंगति सिमेट्री कहलाती है।^२ प्रायः ऐसा होता है कि यदि किसी वस्तु के ऊपर-नीच, दाएं-बाएं युगवद्ध भाव से एकजातीय विन्यास नहीं हो पाता तो उस वस्तु की सुषमा ही प्रकट नहीं हो पाती। सामंजस्य (सिमेट्री) से प्रकट होनेवाली सौन्दर्य से भी यही प्रकट होता है कि विचित्र गुणों के द्वन्द्वाकार में श्रीभगवान का समावेश है। असीम शक्तिवान होने पर भी वह परम क्षमाशील है, परम कारुणिक है तथा अगाध ज्ञानी होने पर भी वह सर्वदा मौन है।

पवित्रता के सम्बन्ध में रस्किन ने कहा है कि जागतिक जट वस्तु से ही हमें आध्यात्मिक पवित्रता की धारणा हो पाती है। जिस वस्तु में जितना ही अधिक प्रकाश प्रस्फुटित होता है, वह वस्तु अपने अवयवों को भी उतना ही व्यक्त कर सकती है। उसी को हम माधुर्यतः पवित्र कहा करते हैं। इसीलिए एक हीरकगुरद एक प्रस्तरगुरद की अपेक्षा पवित्रतर माना जाता है और इसीलिए प्रस्तर-राशि का एक टुकड़ा एक ईंट से पवित्रतर समझा जाता है। किन्तु इस प्रतिफलन के मूल में किसी वस्तु के आन्तरिक परमाणु-पुंज की गतिशीलता रहा करता है। जिस स्थान पर आन्तरिक परमाणु-पुंज की गतिशीलता जितनी ही अधिक होगी, उस स्थान पर प्रतिफलन भी उतना ही अधिक होगा। इसीलिए चाहे जीव-वृद्धि हो चाहे अजीव-वृद्धि गतिशीलता, शक्ति या वीर्य (एनर्जी) को ही पवित्रता कहते हैं। राशिकृत धूलि को हम अपवित्र नहीं कहते, किन्तु मैल जमने पर मनुष्य-शरीर को हम अवश्य अपवित्र कहते हैं। उसका कारण यही है कि उनकी जीवनी-शक्ति का ह्रास हो जाने के कारण उसका चर्म मैलयुक्त हो जाता है। निष्कर्ष यह है कि गति, शक्ति या वीर्य की व्याप्तता को ही हम अपवित्रता कहते हैं।

1 The Universal instinct of repose
The longing for confirmed tranquility
Inward and outward humble yet sublime
(Wordsworth, Excursion Bk III)

2 Symmetry is the opposition of equal quantities to each other, proportion-
the connection of unequal quantities with each other (Ibid Page 70)

इस सञ्चय में रस्किन ने कहा है कि सौन्दर्यमृष्टि के लिए मध्यम माँडरेशन नामक गुण नितान्त आवश्यक होता है। जिस प्रकार भगवान में असीम शक्ति होने पर भी उसमें असीम धैर्य और सयम वर्तमान है, जिस प्रकार उसका शक्ति-व्यवहार में भी आत्म-नियन्त्रण रहता है, शिल्पी के लिए या सौन्दर्यमृष्टि के लिए उसी सयम की एकान्त आवश्यकता है। शिल्पी में कितनी भी शक्ति क्यों न हो, यदि उसमें संयम या आत्म-नियन्त्रण नहीं है, तो उस शक्ति के सहारे सृष्टि संभव नहीं है। इसी कारण प्राकृतिक जगत में दिखाई देने वाली रखाओं की वक्रता में भी एक प्रकार की स्वाभाविकता रहती है जिससे उसकी वक्रता हमें रुक जात नहीं होती। प्राकृतिक जगत में पत्ते, लता, वृद्धादि सभी स्थानों पर वक्रता विद्यमान है, किन्तु वह वक्रता इतनी धीरे धीरे दुर्गन्ध भाव से आत्मप्रकाश करती है कि हम उसे सहसा नहीं देख पाते। प्राकृतिक जगत में दिखाई देनेवाले रम-वैचित्र्य में भी उसी प्रकार की कोमलता दिखाई पड़ती है। इसी कारण गहरे सज्ज रंग की अपेक्षा हमारे चित्त में हल्का सज्ज रंग अधिक प्राप्ति उत्पादन करता है। वस्तुतः संयम (माँडरेशन) के अभाव में सौन्दर्य की मृष्टि प्रायः असंभव ही है।

रस्किन द्वारा कथित बाह्यवस्तु के सौन्दर्य के उपादानों का इतना ही तात्पर्य है कि जगज्जगत में ऐसे कुछ उपादान हैं जिनके द्वारा भगवान के नानाविध गुण हमारे मन में अभिव्यक्त होकर हमारे चित्त में सौन्दर्य का सत्कार उत्पन्न करते हैं। इन समस्त उपादानों के माध्यम से श्रीभगवान ने अपने स्वरूप को जगत में लक्षित करा दिया है। हम देखें या न देखें, हमारी आँखों के सम्मुख अथवा दुराच्छिन्न पर्वतशिखर या गंभीर कन्दरा में सर्वत्र ही श्रीभगवान ने अपने स्वरूप को अंकित कर रखा है। उसने अपने-आप को अपनी महिमा से प्रकट कर रखा है, तथापि हमें सौन्दर्य की शिक्षा देने के लिए किमा-किसी स्थल पर सौन्दर्य का अधिक प्रकाश दीव्य पड़ता है और किमी स्थान पर उसको कुछ न्यूनता दिखाई पड़ती है। मनुष्य को शिक्षा देने के अतिरिक्त इसका और कोई उद्देश्य नहीं है। चारों ओर फैले हुए भगवान के इस रूप का उपलब्ध करने को हमारे ईश्वर-प्रदत्त शक्ति ही हमारी सर्वोत्कृष्ट सम्पत्ति है। इसी शक्ति के उत्कर्ष-बल के परिणाम स्वरूप हमारा भगवान से मिलन होता है। जिसका चित्त जितना ही उत्कृष्ट या उन्नत और जितना ही पवित्र है उतने ही उत्कृष्टतर भाव से वह भगवान के स्वरूप का जगत में देव्य पाता है और सौन्दर्यरस में परिणत हो सकता है। श्रीभगवान ही यथार्थ सौन्दर्य-स्वरूप है।

यदि मनुष्य के चित्त में स्वाभाविक मैत्रीभाव या उसकी सहानुभूतिपूर्ण सदय

दृष्टि न हो तो पृथ्वा के सौन्दर्य को सम्पूर्णतया ग्रहण करना असंभव है। तब गुल्म वनस्पति प्रभृति के प्रति भी हमारे चित्त में एक स्वाभाविक कम्पनता का होना आवश्यक है। प्रत्येक जोवित वस्तु में उनको प्राणिक या प्राचुर्य उसे सुन्दर बनाना है। प्रत्येक, वृक्ष, लता, पुष्प तथा जीव अपने ऋद्धय को महाज्जा से एक विशिष्ट कार्य सम्पन्न कर सकता है। जिस स्थान पर उनके ऋद्धयों से उसकी पूर्णता का पञ्चित्य भिन्नता है वही उनका न्याभाविक जैव-सौन्दर्य (वायटल व्यूटी) व्यक्त होता है। हम साधारणतः जिन मनुज वृक्ष, लता आदि अथवा समस्त नाना-जातीय जीवों को देखते हैं उनकी जैव-सौन्दर्य को पूर्णता को किन्हीं एक आदर्श के द्वारा व्यक्त नहीं किया जा सकता। किसी आदर्श कल्पना के द्वारा आदर्श प्राणी या आदर्श वृक्ष की सृष्टि करता है। उस वृक्ष या प्राणी का इन प्रकार अंकित किया जाना आवश्यक है जिससे उनके मनस्व अवयवों की प्राण-स्फूर्ति का पूर्णता उसमें पूर्ण प्रादुर्भाव के साथ विकसित हो सके। इसी सौन्दर्य को दृढवर्गम करने के लिए उस प्राणी या वृक्ष के प्राण-धारण और समग्र प्राण-स्फूर्ति के आनन्द के साथ हमारे हृदय को प्रयोजन-निरपेक्ष भाव से प्रवृत्त करना भी आवश्यक है। प्राणिजगत या वनस्पति-जगत के साथ हमारा प्रयोजन-सापेक्ष सम्बन्ध है। उसके प्रति नित्यमान भी ध्यान न देकर उनके जीवन की आनन्द-स्फूर्ति तथा प्राण-स्फूर्ति के साथ मैत्री भाव से विगलित होकर यदि हम उससे एक हो सके, तभी हम उनकी प्राण-स्फूर्ति के रहस्य में प्रवेश कर सकते हैं। अनेक बार रेखागत या वर्णगत सौन्दर्य के साथ इसी प्राणगत सौन्दर्य का विरोध देखा जाता है। प्राणगत सौन्दर्य का प्रधान विकास चक्षु द्वारा होता है। इसीलिए कीटाणु आदि के निम्न तथा छोटे-छोटे चक्षुओं में जैवधर्म की गति परिस्पष्ट नहीं होती, जिसके कारण वह कुत्सित माने जाते हैं। जिनके चक्षु हिस्रभाव से परिपूर्ण होते हैं वे और भी कुत्सित जान पड़ते हैं। जिसके नेत्रों से मृदुता और माधुर्य प्रकाशित होता है अथवा बुद्धि की शक्ति प्रकाशित होती है, नहीं देखने में सुन्दर जान पड़ता है। यही कारण है कि वहाँ जैवधर्म के साथ-साथ नैतिकधर्म भी प्रकाशित होता है वही सौन्दर्य अधिक प्रकट होता है। किन्तु प्रत्येक प्राणी या जीव को हम तभी यथार्थ रूप में देख पाते हैं जब अपने साथ मित्रता, शत्रुता या निरीहता आदि के सम्पर्क से उसे वर्जित करके देखते हैं और भगवान् ने उसकी जिस उद्देश्य से सृष्टि की है उसी उद्देश्य की परिपूर्णता के कारण उसके समग्र अवयवों की उपयोगिता और प्राणस्फूर्ति की परिपूर्णता की ओर ध्यान रखकर उसका निरीक्षण करते हैं। जगत के प्रति हमारे नित्यार्थ प्रेम अथवा हमारी

सहानुतिमय दृष्टि होने पर हमारे सामने समग्र जगत का सौन्दर्य व्यक्त हो जाता है । १

सात्वत्य यह है कि अनेक बार हम अपने अपकार या उपकार को ही दृष्टि में रखकर प्राणिवर्ग को सुन्दर या कुत्सित मान लेते हैं । कर्णामय श्रीभगवान ने समस्त प्राणियों की एक-न-एक उद्देश्य से सृष्टि की है । किसी के द्वारा वह हिंसा और किसी के द्वारा साक्षान् रूप से उपकार करते हैं, किन्तु प्राणि के द्वारा जो हिंसा करते हैं, उस हिंसा में भी किसी-न-किसी रूप में उनकी कर्णा ही व्यक्त होती है । इस कारण जो लोग भगवान की इच्छा में ही अपनी इच्छा अन्तर्लान कर देते हैं और जो उसी में सौन्दर्य-दर्शन यह मान कर करते हैं कि श्रीभगवान की इच्छा के अनुकूल भाव की परिपूर्ण स्फूर्ति में हो उस प्राणि की सार्थकता है, वही उसे देख पाने के अधिकारी है । इस कारण निम्नार्थ होकर समदर्शिता सब प्राणियों से प्रेम और एकान्त रूप से भगवान की इच्छा का अनुगमन करते हुए समस्त प्राणियों का ध्यान रखना न सीखने पर प्राणि या वनस्पति समूह के सौन्दर्य का यथार्थ रूप से आविष्करण संभव नहीं है । मनुष्य के सम्बन्ध में हम इसी विषय में फँस जाते हैं कि नाना प्रकार के प्राकृतिक, नैतिक और मानसिक कारणों से मनुष्य इतना विषमभावापन्न हो जाता है कि शरीर या मन के द्वारा यह निश्चय करना कठिन हो जाता है कि चित्रकार का आदर्श-मनुष्य किस जाति का पुरुष हो सकता है । प्राचीन यूनानियों ने व्यायाम-परिपुष्ट, इढ़, सुदीर्घ, बलिष्ठ और मांसल मनुष्य को ही अपना आदर्श स्वीकार किया है, किन्तु साधारणतः व्यायाम के द्वारा जब किसी व्यक्ति का कोई एक अवयव दूसरे की अपेक्षा अधिक परिपुष्ट दिखाई दे तो उस व्यक्ति को आदर्श नहीं माना जा सकता । मनुष्य का चित्र अंकित करते हुए केवल शरीर-परिपुष्टि से ही काम नहीं चल सकता, बल्कि शरीर में मनुष्य की बुद्धि, नैतिक चरित्र की दीप्ति एवं उसकी आध्यात्मिकता जितनी ही मुख्य होती है उतना ही उस व्यक्ति

1 Whence, in fine, looking to the whole kingdom of organic nature, we find that our full receiving of its beauty depends, first on the sensibility, and then on the accuracy and faithfulness, of the heart in its moral judgments, so that it is necessary that we should not only love all creatures well, but esteem them in that order which is according to God's laws and not according to our own human passions and predilections . . . and testing the clearness of our moral vision by the extent and fulness, and constancy of our pleasure in the light of God's love as it embraces them, and the harmony of His holy laws, that for ever bring mercy out of rapine, and religion out of wrath. (P 96, 97)

को आदर्श सुन्दर कहा जा सकता है। मनुष्य-बुद्धि की सीति उनके शरीरावयव में एक विशेष परिवर्तन करती है और बुद्धि की सीति के साथ नाहु-प्रवृत्ति का योग बुद्धि की गति नियमित करके उसकी शक्ति को बढ़ा देता है। तब भी देखने में यह आता है कि चित्त की निर्मलता और पवित्रता जितनी हो वदती है, उतना ही बुद्धि का प्रभाव कम होता जाता है। जिस बुद्धि को प्रवृत्त चेष्टाओं द्वारा हम बोधव्य वस्तु को आसक्त करते हैं, उसी बुद्धि की चेष्टाएँ श्रेष्ठ आध्यात्मिकता के उदय होने पर शास्त हो जाती हैं।^१

इसी कारण देखा जाता है कि आध्यात्मिकता-पूर्ण मनुष्य पर जो कान्ति कूटता है वह गंभीर चिन्ता के कारण पड़ो हुई यंकिम रंखाओं के सनान छाया नहीं डालता। आध्यात्मिकता को क्रमोन्नति के साथ-साथ अनेक बार शरीर का क्षीणता और दुर्बलता दिखाई देने लगती है। मानवोंय आदर्श की एक निश्चित छवि पाना दुःसाध्य है, किन्तु नाना रूपों में विभिन्न प्रकार का आदर्श पाया जा सकता है। जिस प्रकार आध्यात्मिकता और ज्ञान की सीति की बुद्धि से मनुष्य देह में परिवर्तन होता है, उसी प्रकार काम क्रोधादि रिपुओं की बुद्धि के साथ-साथ देह का विकृति आरंभ हो जाती है।

विचार करने पर जान पड़ता है कि रस्किन के मतानुसार सौन्दर्य का स्थान केवल दृश्य जगत् में है। इस जगत् में रंखा-विन्यास या वर्ण-विन्यास आदि विभिन्न उपायों के द्वारा हमारे अन्तःस्थित नाना रूपों की सृति जाग्रत की जा सकती है। या तो वह उपाय उनके नाना गुणों के प्रतीक स्वरूप उपस्थित हो सकते हैं या जीव-जगत् के प्राणानन्द प्रकाश के स्वरूप में जान पड़ सकते हैं अथवा इस जीव-जगत् में भगवान् ने जिस कार्य के लिए प्रार्थी की सृति की है, उस कार्य की उत्कृता में सौन्दर्य का विकास हो सकता है। इस प्रकार सौन्दर्य हमें उक्त चार प्रकार से प्रभावित कर सकता है, किन्तु यह चार प्रकार की स्थिति भी

- 1 The simultaneous exercise of both being in a sort impossible, we occasionally find the moral part in full development and action without corresponding expansion of the intellect. If we look far enough we shall perhaps find that it is not intelligence itself but the immediate act and effort of a laborious struggling, an imperfect intellectual faculty with which high moral emotion is inconsistent; and though we cannot while we feel deeply, reason shrewdly, yet I doubt it except when we feel deeply we can ever comprehend fully - so that it is only the stumbling and mole like piercing and not the sitting upon their central throne nor emergence into light of intellectual faculties which the full heart feeling allows not (Ibid P 111)

भगवान् की ही स्थिति है । १

सौन्दर्यविचार में रस्किन ने अनेक श्रेष्ठ भावनाओं की अवतारणा की है । उनकी विचारधारा को पवित्रता और उसका गाम्भीर्य हमारे चित्त को स्पर्श और पवित्र करता है । रस्किन डॉल्सटाय के समान “जो सबके चित्त में सक्रमित हो नके उसे ही कला कहते हैं” इस नियम का अनुसरण नहीं किया है और न “जो सबके उपकार में प्रयुक्त होता है उसी को कला कहते हैं” इस नियम का ही पल्ला पकड़ा है । उन्होंने कला को प्रयोजनार्थी तथा प्रयोजननिरपेक्ष ही बताया है, साथ ही नीति और धर्म की शिक्षा देना उसका एक प्रधान उद्देश्य माना है । उन्होंने बताया है कि एकमात्र वास्तवस्तु ही सौन्दर्य का आधार है । वह सौन्दर्य को ‘ट्रिपिकल’ और ‘वाइडल’ दो प्रकार का मानते हैं । कोई वस्तु हमें सुन्दर लगती है और कोई असुन्दर इस सम्बन्ध में उन्होंने कहा है कि जिसे हम ‘ट्रिपिकल’ सौन्दर्य कहते हैं उसमें रेखा तथा वर्ण-विशेष के विशिष्ट सम्मिलन से रेखा के बंकिमता आदि धर्मों में हमारे चित्त में भगवान् की अनन्तता, महत्ता और एकत्व-समवायिता तथा संयम प्रभृति धर्म व्यजित होते हैं । श्रीभगवान् ने अपने अमूर्त्त धर्म को मूर्त्त रूप के द्वारा व्यजित करने की व्यवस्था की है इसलिए जिन समस्त मूर्त्त धर्मों के द्वारा उनके अमूर्त्त धर्म, अभिव्यजित होते हैं, उनके दृष्टिगोचर होने पर हम उसे सुन्दर कहते हैं । ‘वाइडल ब्यूटी’ के मूल में प्रधानतः दो प्रकार के सौन्दर्य का बोध होता है । एक वह जहाँ जीवन्त प्राणी में प्राणरूपी भगवान् को प्राणमूर्त्ति अजस्र रूप में प्रवाहित हो उठती है, दूसरे भगवान् ने जिस जीव की जिप कार्य के लिए सृष्टि की है उसमें उसको उपयोगिता और सामर्थ्य आदर्श रूप में परिष्कृत होती है । मनुष्य में चिन्तारक्ति, नैतिक चरित्र और आध्यात्मिकता के साथ शरीरमौष्ट्य अभिव्यक्त होता है, इसलिए नाना आदर्शों के विचार से मनुष्य का सौन्दर्य भी नाना जातीय हो सकता है ।

रस्किन के इस सौन्दर्य-विश्लेषण के सम्बन्ध में हमारी प्रधान आपत्ति यह है कि केवल आध्यात्मिकता और ईश्वरीयता के अभिव्यजन में ही सौन्दर्य-बोध का घटित होना र्थाकार नहीं किया जा सकता । सौन्दर्य के साथ आध्यात्मिकता का

1. We have seen that this subject matter is referable to four general heads It is either the record of conscience written in things external, or it is a symbolising of Divine attributes in matter, or it is the felicity of living things, or the perfect fulfilment of their duties and functions. In all cases it is something Divine, either the approving voice of God, the glorious symbol of Him, the evidence of His kind presence or the obedience to His will by Him induced and supported (Ibid P 131).

गहन सम्पर्क होना तो संभव हो सकता है और यह भी स्वीकार किया जा सकता है कि उससे मनुष्य के चित्त में एक विशेष निर्मलता उत्पन्न होती है, किन्तु इस प्रकार की आध्यात्मिकता को सौन्दर्यबोध का बटकीभूत अथवा अवच्छेदक धर्म किसी प्रकार भी नहीं माना जा सकता । सौन्दर्यबोध चित्त की निर्मलता का सम्पादन कर सकता है, किन्तु वह उसका गौण फलमात्र है । सौन्दर्यबोध के साथ आध्यात्मिकता का कोई विषयगत सादृश्य नहीं है । हमारे चित्त में अनेक उपायों से सौन्दर्यबोध उत्पन्न हो सकता है, किन्तु उन उपायों को हम सुन्दर नहीं कह सकते । किसी साधु पुरुष के वाक्य सुनकर या कोई साधु आदर्श देखने पर हमारे चित्त में निर्मलता और पवित्रता उत्पन्न होती है, इसे हम अस्वीकार नहीं करते । किन्तु हम उसे इसीलिए सुन्दर नहीं कहा करते । वस्तुतः आध्यात्मिकताबोध और सौन्दर्यबोध इन दोनों में प्रकारगत पार्थक्य इतना अधिक है कि इन दोनों का स्वरूपगत ऐक्य अंगीकार नहीं किया जा सकता । हम यह नहीं बता सकने की कोई भी मूर्त रूप प्रत्यक्ष कर लेने पर यदि उससे हमारे चित्त में कोई अमूर्त अनन्तता प्रतिकूलित होती है तो उस प्रकार के अनन्तताबोध को हम क्यों सुन्दर कहेंगे ? रस्किन ने एक ओर सौन्दर्यबोध को प्रयोजन-निरपेक्ष स्वीकार किया है और दूसरी ओर 'वाइटल वूटी' के सम्बन्ध में विचार करने हुए उन्होंने बताया है कि भगवान् ने जिस प्राणी की जिस कारण सृष्टि की है, तदुपयोगी अवयव-संस्थान ही सौन्दर्य का कारण है । हम किसी प्राणी के सौन्दर्य को तो प्रत्यक्ष देखकर जान पाते हैं, किन्तु भगवान् ने किस प्राणी की किसलिए सृष्टि की है इसे तो सर्वश्रेष्ठ दार्शनिक भी निःसंशय भाव से नहीं बता सकता । भगवान् ने जगत् में अपने स्वरूप को किसी विशेष कारण से ही अकित किया है । यह नहीं बताया जा सकता कि उसके अतिरिक्त उसका और क्या उद्देश्य है । यदि इस जगत् को भगवान् की सृष्टि के रूप में भगवान् का प्रकाश मान लिया जाय तो फिर किसी भी वस्तु को असुन्दर नहीं कहा जा सकता । रस्किन के पूर्व शेफ्ट्सबरी (Shaftesbury) ने भी कुछ इसी प्रकार के भावों का पोषण किया था । उनका भी यही विचार था कि बाह्य जगत् में भगवान् के प्रकाश का प्रस्फुटन ही सौन्दर्य है, तथापि वह यह न समझा सके कि केवल इसी कारण कोई वस्तु सुन्दर अथवा कुरूप क्यों हो जायगी । ^१

1. Shaftesbury stands, so far as aesthetic is concerned on the same metaphysical ground of the Christian intelligence, beholding beauty to be an expression of the divine light of the world which he contrasts with dead matter in a way too much akin to Plotinus and is therefore unable to

शेफ्ट्सबरी ने भी आध्यात्मिक मंगल (गुडनैस ऑव मोरैलिटी) समझकर सौन्दर्य और आध्यात्मिकता के बीच गड़बड़ी उत्पन्न की थी ।

इन प्रसंग में विशेष रूप से काण्ड की समस्यापूर्णा की बात का ध्यान आता है ।

बॉमगार्टन (Baumgarten—१७१४—१७६२) ने निम्नप्रयोजन ऐन्ड्रिक वेब के आनन्द के सम्बन्ध में आलोचना करने हुए जिम शाम्बर का प्रयत्न किया है वह ऐस्थेटिका (Aesthetica) के नाम से प्रसिद्ध है । तभी से सौन्दर्यशास्त्र का नाम ' ऐस्थेटिक्स ' चला आ रहा है । डेकार्टे (Descartes), स्पिनोजा (Spinoza), लिब्रिट्ज (Leibnitz) एवं वुल्फ (Wolff) इत्यादि सभी के मतानुसार भ्रूषादि भावसंवेग और ऐन्ड्रियक बोधज्ञान दोनों एक ही प्रकार के स्वीकार किये गये हैं । स्पिनोजा ने ऐन्ड्रियकबोध (सेम परसेप्शन) एवं भावसंवेग (पैशन) दोनों को एक रूपआवृत्तक ज्ञान (Confused acts of thoughts) माना है । वुल्फ ने अपने मनोविज्ञान में भावसंवेगादि को ज्ञान का एक विशेष विभाग बताया है । बॉमगार्टन ने उसी मत के पांश्रण में ऐन्ड्रियक-बोध का एक स्वतन्त्र विभाग करने हुए उसे पृथक् रूप से जानने के लिए ऐस्थेटिक्स नामक एक स्वतन्त्र शास्त्र की कल्पना की है । इस शास्त्र का प्रतिपाद्य विषय आवरणात्मक-वच्छेद में आवृत्तक ज्ञान समूह का विशेष परिचय प्राप्त करना है (obscure conception of a thing) । यह आवरणात्मक-वच्छेद धर्म ऐन्ड्रियकबोध का भावसंवेगात्मक धर्म है, अतएव बॉमगार्टन के मत से सौन्दर्यशास्त्र का मुख्य प्रतिपाद्य विषय यह है कि ऐन्ड्रियकबोध हममें निम्नप्रयोजन रूप से किस सुखदुःखादि को उत्पन्न करता है, किन्तु ऐन्ड्रियकबोध को इन लोगों ने क्यों अस्फुट और आवरणात्मक कहा है, वह समझना कठिन है । संभव है ऐन्ड्रियकबोध को उसके विशेष रूप में किसी के निकट प्रकाशित नहीं किया जा सकता, ऐसा समझकर ही उन्होंने इसे आवरणात्मक (कन्फ्यूज्ड) माना है । बॉमगार्टन का अभिप्राय यह जान पड़ता है कि ऐन्ड्रियकबोध में एक स्वगत सामंजस्य होता है जिससे हमारे चित्त में सुख उत्पन्न होता है और जिस सुख तथा सामंजस्य को हम ज्ञान की भाषा में प्रकाशित नहीं कर सकते, उसे सौन्दर्य कहा जा सकता है । जिस प्रकार स्फुट ज्ञान के प्रकाश में एक प्रकार का सामंजस्य दिखाई देता है, उसी प्रकार अस्फुट ऐन्ड्रियकबोध में भी एक सामंजस्य होता है । उस सामंजस्य के बोध से हमारे हृदय में आनन्द उत्पन्न

होता है।^१ बॉमगार्टन का मत है कि सामंजस्य की पूर्णता (परफेक्शन) को ही सौन्दर्य कहते हैं। इसीलिए सौन्दर्य बाह्य न होकर आन्तरिक माना जाता है। ऐन्द्रियक वस्तु के सामंजस्य को सुन्दर नहीं कहा जा सकता किन्तु ऐन्द्रियकबोध के सामंजस्य को अदृश्य कहा जा सकता है। स्फुट ज्ञानाकर में इस बोध के उत्पन्न होने पर, वह सत्य-सा प्रकाशित होता है।^२

यह पहले ही बताया जा चुका है कि सामंजस्यबोध की पूर्णता ही सौन्दर्य है। अवयव के साथ समग्रता के पूर्ण आविरोध को ही, बॉमगार्टन आदि ने पूर्णता स्वीकार किया है।^३ बुल्फ तथा बामगार्टन दोनों ने विभिन्नता में प्रतीत होनेवाली एकता को सौन्दर्य कहा है। सौन्दर्य का नाम लेने से इसी पूर्णता का ज्ञान होता है और शेष अवयवों के साथ समग्र के सामंजस्य का अभाव होने पर ही कुत्सित की सृष्टि होती है। बॉमगार्टन ने यह भी कहा है कि प्राकृतिक जगत् ही एतादृश सामंजस्य का चरम आदर्श है, इसलिए प्रकृति का अनुकरण करना ही कला का चरम सिद्धि है। यद्यपि इस रूप में प्लेटो के साथ बॉमगार्टन का सादृश्य दिव्याई पड़ता है, तथापि दोनों की दृष्टि में भिन्नता है। प्लेटो के मत में प्राकृतिक जगत् सबसे निकृष्ट है, किन्तु बॉमगार्टन उसी के पूर्ण आदर्श स्वीकार करते हैं। यह पूर्णता का आदर्श ही उनके विचार से कला का आदर्श है।

यह नहीं कहा जा सकता कि काण्ट सौन्दर्यालोचन में बॉमगार्टन या बर्क से तनिक भी प्रभावित नहीं हुए है, तथापि यह कह सकते हैं कि काण्ट की विचारधारा पूर्णतया मौलिक है। काण्ट ने तीन प्रधान ग्रंथों की रचना की है : १—क्रिटिक ऑव प्योर रीजन, २—क्रिटिक ऑव प्रैक्टिकल रीजन और ३—क्रिटिक ऑव जूड पावर ऑव जजमेण्ट। प्रथम दो पुस्तकों के सम्बन्ध में दो-एक बातें बताये बिना तीसरे ग्रंथ का तात्पर्य समझना संभव नहीं है। इस कारण हम पहले क्रिटिक ऑव प्योर रीजन के सम्बन्ध में थोड़ा विचार करेंगे। यह ग्रंथ अन्यन्त विस्तृत है और अपूर्व मनीषापूर्ण है। आज भी बहुत-से खगदनाना दार्शनिक

1 The sphere of Aesthetic then, is the whole complex of faculties, those which represent any connection in a confused form and which taken together form the parallel or parody of reason in the province of confused knowledge (A Zimmermann 1 P 165)

2 He gives to the perfection of sensuous knowledge i.e. of feeling or sensation, the name of beauty as the manifestation in feeling of that attribute which when manifested intellectual knowledge is called truth

3 Perfection might be generally defined as the character of a whole in so far as this whole is affirmed by its parts without counteraction

नित्य नवीन विचार करके इसमें से नवीन तथ्यों का उद्घाटन करते हैं। विभिन्न व्याख्याकारों के बीच इसके तात्पर्य के सम्बन्ध में बहुत मतभेद देखा जाता है, किन्तु उस समस्त विवाद में न पड़कर सौन्दर्यशास्त्र सम्बन्धी अपने लिए उपयोगी दो-एक बातों पर यहाँ विचार करना आवश्यक है। प्राकृतिक जगत के सम्बन्ध में दर्शन, इतिहास, विज्ञान तथा साहित्य आदि में हम अनेक प्रकार के उपायों से अपने विचार व्यक्त कर सकते हैं। एक प्रकार से यह सभी विचार व्यक्तिगत रूप में असंख्य और अनन्त होते हैं, तो भी हमारे एक भाव के साथ दूसरे किसी भाव का सम्बन्ध या एक के आभ्यन्तरीण घटकीभूत सम्बन्धों के बीच कई प्रकार के निर्दिष्ट प्रकार हैं, जिन्हें अतिक्रम करना इनमें से किसी के लिए भी संभव नहीं है। कोई भी दो भाव परस्पर एक होकर एक-दूसरे के विशेषण के रूप में प्रयुक्त हो सकते हैं या विच्छिन्न हो जाते हैं। एक भाव दूसरे भाव के साथ कारणवश ही आवद्ध होता है। विषयवस्तु का अनन्त वैचित्र्य होने पर भी उनके बीच कुछ निर्दिष्ट धाराएँ हैं जो दैनिक और कालिक सम्बन्ध के अतिरिक्त पूर्वकथित गुण तथा संख्यागत या कारण-कार्यगत कुछ निर्दिष्ट सम्बन्धों में परस्पर अन्वित रहती हैं। जब यह कहा जाता है कि सभी मनुष्य मरणधर्मा हैं, तब मनुष्य के साथ मरण-धर्म के विशेष-विशेषण भाव का अन्वय होता है, जो केवल एक मनुष्य के सम्बन्ध में सत्य नहीं है, अपितु सब कालों में सब मनुष्यों के साथ वह सत्य होता है—इस प्रकार का अनेकरूप परिचय हमें प्राप्त होता रहता है। मनुष्य के इस भाव का विश्लेषण करके भी इस रूप के सम्बन्धों का परिचय हमें मिलता रहता है। यह सम्बन्ध निराधार नहीं है। किसी भी एक ऐन्द्रियबोध को विषय-वस्तु के रूप में ग्रहण करके उसको नाना सम्बन्धों में बाँधकर अन्यान्य भावों के साथ जोड़ने हुए एक-एक वाक्य-भाव की उत्पत्ति होती है। किन्तु नितान्त सम्बन्ध-निरपेक्ष विषयवस्तु का स्वरूप क्या है, अर्थात् स्वलक्षण भाव से उसकी प्रकृति क्या है, बाह्यजगत में किस प्रकार की विषयवस्तु सम्बन्ध-निरपेक्ष रहकर हममें विचित्र इन्द्रियबोध उत्पन्न करती है, आदि बातों के जानने का हमारे पास कोई उपाय नहीं है। हमारी इन्द्रिय के साथ दैनिक तथा कालिक वृत्तियाँ इस प्रकार अनुस्यूत रहती हैं कि अज्ञात बहिर्वस्तु के प्रभाव से हमारी इन्द्रियों में किसी बोध के उत्पन्न होने के साथ-साथ ही वह देशाकार और कालाकार में प्रतीत होने लगती हैं। इन देशाकार या कालाकार के अतिरिक्त ऐन्द्रियबोध के स्वलक्षण स्वरूप का निर्णय करने का कोई उपाय नहीं है। इसी कारण बहिर्वस्तु हमारे निकट सदा ही आवृत्त होकर अज्ञात मायाकार में रहती है। यही बहिर्वस्तु अपनी विज्ञेयशक्ति

से हमारी इन्द्रियां मे जिस बोध को उत्पन्न करती हैं वह ऐन्द्रियक, दैशिक और कालिक वृत्तियों द्वारा परिवर्तित होकर दैशिक और कालिक आकार में ज्ञात होती है। यही दैशिक और कालिक आकार में परिवर्तित ऐन्द्रियबोध बुद्धिवृत्ति द्वारा नाना सम्बन्धों के योग से नाना प्रकार के ज्ञानाकार में अर्हबोध के साथ प्रकाशित होता है। यह अर्हबोध भी बुद्धिवृत्ति की क्रिया के फलस्वरूप पुनः के परिणामस्वरूप एक विकल्पात्मक सृष्टिमात्र ही है। इसी कारण ऐसा दिखाई पड़ता है कि हमारा सभी प्रकार का ज्ञान हमारी एक आत्मा की सृष्टि मात्र है। वह बाह्यजगत की किसी सत्ता पर प्रनिष्ठित है, इसमें सन्देह नहीं, किन्तु उस सत्ता का स्वतन्त्र नितान्त अज्ञात है। इसी कारण हमारे ज्ञानलोक में जिसकी अनुभूति होती है वहिलोक में उसकी कोई सत्ता नहीं होती। उसकी नित्यता केवल हमारे अन्तर्लोक में है। इसी कारण अन्तर्लोक की विजय के महार जब किसी प्रकार की वहिस्तत्ता के सम्बन्ध में हम कोई मत व्यक्त करने हैं या जब कहा जाता है कि ईश्वर है, आत्मा है, आत्मा अविनश्यकर है अथवा जगत है या जगत आदि-अनादि है, तब हम अनेक विरोधों और असामंजस्य से घिर जाते हैं। किन्तु यह भी अस्वीकार नहीं किया जा सकता कि हममें एक ऐसी वृत्ति है जिससे हम आत्मा आदि की निरपेक्ष, स्वाधीन एवं स्वतन्त्र सत्ता अंगीकार करने के लिए तैयार होते हैं। इसी वृत्ति का कारण ने अलौकिक अनुभूति (रीज़न) कहा है। इसके फलस्वरूप बाहर कई प्रकार की विलोप-शक्ति की क्रिया चलती रहती है और अन्दर से कई एक ऐन्द्रिय और बुद्धिवृत्तियों काम करती रहती है। इस दोनों प्रकार की क्रिया के फलस्वरूप इन्द्रिय द्वार पर उपनीत वहिःशक्ति का प्रभाव परिवर्तित होकर 'अहं इदं जानामि' के समान अहमत्व और इदमत्व तथा 'जानामि' इस प्रकार विचित्र विज्ञप्ति रूप में निरन्तर प्रतीत होता है। केम्प स्मिथ (Kemp Smith) ने इसी भाव को अपनाया है।^१

बाह्य और अन्तर दोनों ही शक्तियों अज्ञात हैं, दोनों की क्रिया-प्रतिक्रिया

1. The synthetic processes must take place and complete themselves before any consciousness can exist at all. And as they thus pre-conditioned consciousness they themselves cannot be known to be conscious, and not being known to be conscious it is not even certain that they may legitimately be described as mental. We have no right to conceive them as the activities of a normal self, we know the self only as conscious and the synthetic processes being the generating conditions of consciousness are also generating conditions of the only sense of which our experience can vouch (Commentary to Kant's Critique of Pure Reason P 277).

रूप में हमारी समस्त ज्ञानधारा एवं उसकी अनुभविता की उत्पत्ति होती है। इसलिए इस ज्ञानधारा के आधार पर बाह्य प्रकृति के सम्बन्ध में कुछ भी नहीं कह सकते। हम अपने ज्ञान और अनुभव के बल पर न तो वहाँ बता सकते हैं कि बाह्यप्रकृति हमारे ज्ञान के अनुरूप है या नहीं, न यही कि हमारे जीवन में यह समस्त विविध जातीय आकाक्षा उत्पन्न होती है और हमारे चित्त में साधु और मगत् की दिशा में जो प्रवृत्ति निरन्तर जागरूक रहती है उसे हम बाह्यजगत् में कार्यान्वित कर सकते हैं कि नहीं। स्थूल रूप से, ज्ञान-प्रक्रिया की आलोचना में हमें बाह्यजगत् के सम्बन्ध में कोई निर्देश प्राप्त नहीं होता। बोमाके (Boschmquet) ने एक स्थान पर कास्ट के सम्बन्ध में विचार करते हुए इस का समीक्षात्मक किया है^१ कि ज्ञानलोक में ऐसा कुछ नहीं है, जिसके द्वारा हम यह अनुमान कर सकें कि हमारे मुख अथवा नैतिक जीवन के कारण समस्त प्रयोजन उसके द्वारा निर्दिष्ट पथ पर सुसम्पन्न हो सकेगा। समस्त ज्ञानधारा माया का खेलमात्र है। बुद्धि (अरग्डर स्टैण्डिंग) अपने क्षेत्र में विविध प्रकार की स्वजातीय-विजातीय सम्बन्ध-परम्परा को एकत्र कर देती है। इससे हमारे अन्तर्लोक में कुछ विषयों में एक लोकातिक्रान्त दृष्टि का उन्मेष हो जाता है, जिसके बल पर हम कुछ तत्त्वों की सत्यता अंगीकार तो करना चाहते हैं, किन्तु प्रमाणित नहीं करना चाहते। उन्होंने कहा है कि हम किसी वस्तु को कोटि-कोटि विशेषणों में युक्त करके देख सकते हैं, हम कह सकते हैं कि यह वस्तु या तो यह है या वह है। इस प्रकार जिसे जगत् के असंख्य, अनन्त काल्पनिक विशेषणों में युक्त देखते हैं, उसमें एकमात्र मारे विशेषणों का आरोप करके एक सर्वाधार की कल्पना की जा सकती है। यद्यपि यह सर्वाधार हमारे अन्तर्लोक में दिव्यदृष्टि द्वारा व्यक्त होता है, तथापि इसकी न तो ज्ञान में ही सत्ता प्रमाणित की जा सकती है और न बहिर्लोक में ही। इसी को ओइडियल अथि रीज़न अर्थात् अतीन्द्रिय अनुभव कहते हैं। हमारे ज्ञानलोक में प्राप्त होनेवाली सभी स्थितियाँ परतन्त्र हैं, इसलिए यद्यपि हमारे मन में यह कल्पना तो उदित होती है कि स्वतन्त्र और स्वयं सत् कुछ है अवश्य, किन्तु हम उसकी सत्यता के सम्बन्ध में कुछ बता नहीं पाते। बुद्धिवृत्ति में ज्ञानलीला की प्रस्फुटित कल्पना के द्वारा अवयव-सन्निवेश में ही अवयवी की धारणा व्यक्त हो जाती

1 "We do not see any ground whatever for supposing that the natural reality thus brought before our minds, a reality which is taken to include our own sentiments and emotional nature, is in any way bound to continue in accord with our intelligence or in the smallest degree to take account of our moral or enjaemonistic requirements" (Ibid p 258)

इच्छा को कार्य में परिणत करना संभव है। इस प्रकार की सम्भावना न रहने पर यह इच्छा ही निर्थक हो जाती है एवं इस इच्छा में हम जिस कर्त्तव्य के प्रभाव का अनुभव करते हैं, वह भी मिथ्या हो जाता है। यदि बाह्यजगत में अपनी इच्छा या प्रवृत्ति को कार्य रूप में सफल करना संभव हो तो यह भी स्वीकार करना पड़ता है कि अज्ञात बाह्यजगत के साथ हमारे अन्तर की अभिव्यक्त इच्छा या क्रियाशक्ति का एक गहरा सम्बन्ध है। 'क्रिटिक आव प्योर रीजन' ग्रंथ से हम इसके अतिरिक्त और कुछ भी अनुमान नहीं कर सकते कि बाह्यजगत से अनेक प्रभाव हमारे इन्द्रिय द्वार तक आते हैं। हमारे चित्त की अतीन्द्रिय भूमि पर अतीन्द्रिय अनुभव (आइडियल आव रीजन) के रूप में आत्मा की सत्ता, उसका अविनश्वरत्व, बाह्य जगत का अवयवित्व और पूर्णत्व या ईश्वर की सत्ता आदि के सम्बन्ध में हम जो कुछ निर्देश करना चाहते हैं, उसका युक्ति द्वारा तनिक भी संस्थापन नहीं होता।

'क्रिटिक आव प्योर रीजन' के सिद्धांत के आधार पर आंतर अनुभूति के अतिरिक्त बाह्यजगत के सम्बन्ध में हम कुछ भी नहीं कह सकते, किन्तु इसके सिद्धांत के साथ 'क्रिटिक आव प्रैक्टिकल रीजन' का मिश्रित मिला देने पर हम समझते हैं कि हमारे भीतर के प्रभाव के साथ बाह्यजगत का संबंध है। बोमार्के ने इस प्रसंग में कहा है कि आदलों में विश्वास रखने वाले व्यक्ति काण्ट के मत को ग्रहण कर सकते हैं^१।

अपनी इच्छाशक्ति के प्रभाव से हम यह जान सकते हैं कि हम बाह्य जगत में अपनी स्वाधीन इच्छा को कार्यान्वित कर सकते हैं, किन्तु उससे हमारे बाह्य तथा आन्तरिक जगत् के बीच के सामंजस्य का ज्ञान नहीं हो सकता। काण्ट ने इसी सम्बन्ध का ज्ञान कराने के हेतु ही 'क्रिटिक आव प्योर जजमेण्ट' ग्रंथ की रचना की है। हमें इन्द्रियबोध तथा विषयबोध से सर्वथा पृथक् रूप में अपनी स्वाधीनता का बोध हुआ करता है। इन्द्रिय और विषय की अनुभूति से भी हमारी एक अलग ही सत्ता है। यह स्वाधीनताबोध पूर्ण रूप से निर्विषय, आत्मनिष्ठ, अतीन्द्रिय तथा विषयस्पर्शहीन होता है। कारण-कार्य से बंधकर भी हममें एक स्वतन्त्र शक्ति विद्यमान रहती है। अतएव यदि हम अपनी इस शक्ति का प्रसार विषयबोध के क्षेत्र में करना चाहेंगे तो उसे ऐसा होना चाहिए कि ससार से ही

1 Those who believing in a universe that as a whole is in no way relevant to any rational end, nevertheless think it practically certain that morality is possible and life, with its implied reference on a nobler earthly future is worth living, are in a position to appreciate Kant's doctrine of Practical Reason (Bosanquet's History of Aesthetic, P. 260)

विषय ग्रहण करने पर भी हम उन्हें अपनी शक्ति से एक सर्वथा नवीन रूप में प्रस्तुत कर सके। हमारी आत्मशक्ति का प्रसार ही इस जगत् में दिखाई देता है। उसे हम जैसा चाहे वैसा बना सकने हैं। तात्पर्य यह है कि बाह्य जगत् के मूल में रहनेवाली अतीन्द्रिय सत्ता तथा अन्तर्जगत् में स्वाधीनताबोध करानेवाली अज्ञात सत्ता में इस प्रकार का ऐक्य या मिलन-सूत्र दिखाई देता है जिसके द्वारा अन्तः-सत्ता के द्वारा प्रेरित इच्छा-शक्ति को बाह्य जगत् में अनुकूल भाव से प्रेरित किया जा सकता है।^१ अभिप्राय यह है कि बाह्यजगत् का अन्तर्जगत् के स्वाधीनता-बोध के साथ और अतीन्द्रिय अवस्था में अतीन्द्रिय अनुभव (आइडियल ऑव गीजन) के रूप में अनिव्यक्त ईश्वर तथा आत्मा आदि नाना तत्त्वों का एक नियमबद्ध अनुवर्तिताघटित सम्बन्ध रहता है। अन्तर्जगत् के साथ बाह्यजगत् का अनुवर्तिता सम्बन्ध है अर्थात् बाह्यजगत् अन्तर्जगत् का साधन है और स्वयं अन्तर्जगत् साध्य है। इस प्रकार दोनों में उद्देश्य-विवेकता सम्बन्ध है। इसी सम्बन्ध को काण्ट ने उद्देश्य-विवेक सम्बन्ध या 'टेलियो लाजिकल जजमेण्ट' कहा है और इसका अपने 'क्रिटिक ऑव जजमेण्ट' ग्रंथ में विचार किया है। अनेक विचित्रताओं के रहते हुए भी बाह्यजगत् में एक ऐक्य रहता है, जिसके कारण यह जगत् हमारे ज्ञान तथा हमारी इच्छा के अनुरूप परिवर्तित हो जाता है। इस ऐक्य को जान लेने पर हमें बाह्यजगत् की प्राकृतिक एकता से आनन्द मिलता है। यह आनन्द साधारण प्रयोजन-सिद्धि के आनन्द से भिन्न रूप वाला होता है। इस सामंजस्य या ऐक्यबोध-जनित आनन्द को ही सौन्दर्यबोध का आनन्द कहते हैं। व्यक्तिनिष्ठ (सब्जेक्टिव) होने पर भी यह आनन्द वस्तु के रूपमात्र का ही अवलम्बन लेकर उत्पन्न होता है। इस प्रकार प्रयोजन-वर्जित होने के कारण यह सर्वनिष्ठ (यूनिवर्सल) और सर्व-साधारण होता है।^२

1 Nature must be thought of in such a way that the law-abidingness of its form may be compatible at least with the possibility of the ends imposed by the laws of freedom which are to be effected within it. Therefore, there must, after all, be a ground of the unity of the supra conscious which lies at the root of nature with that which the conception of freedom practically contains—a ground of the conception of which, although unable to attain cognition of it (the ground) either in theory or in practice and therefore possessing no peculiar territory, nevertheless makes possible a transition from the mode of thinking dictated by the principles of the one world to that dictated by the principles of the other world. (Ibid P 261)

2 The power of judgment is reflectives, not determinent, and prescribes to

संस्तेपात्मक वृत्ति को 'जजमेण्ट' कहते हैं। हम जिन पदार्थों को अलग-अलग देखते हैं उन्हें को इस वृत्ति के द्वारा अवयव-अवयवी भाव से सश्लिष्ट रूप में देखा करते हैं। जब हम यह अनुभव करते हैं कि हमने अनेक दशांशाला कमल देखा है तो हम उस समय इसी वृत्ति से काम लेते हैं। इसे समीक्षावृत्ति कह सकते हैं। बुद्धि (अगडर-स्टैंडिंग) के द्वारा हम वस्तु को केवल उसके विश्लिष्ट रूप में देखा पाते हैं और अतीन्द्रिय अनुभव (आर्टिडियन और गीजन) के समय हम केवल समष्टि का बोध होते हैं, परन्तु समीक्षावृत्ति (जजमेण्ट) के द्वारा हम विश्लिष्ट को सश्लिष्ट करके अवयव-अवयवी भाव से देखते हैं। इसी कारण इस वृत्ति को बुद्धि (अगडर-स्टैंडिंग) और अतीन्द्रियता (गीजन) के बीच की स्थिति माना जाता है। इस प्रकार सुगन्धुःखादिवोध को ज्ञान तथा इच्छा दोनों का संयोजक माना जाता है। इन्हीं को प्रेरणा से हम कर्म में प्रवृत्त होते हैं। इनका स्वरूप कर्म या प्रयोजन-सिद्धि से विच्छिन्न रूप में भी प्रतीत हुआ करता है। किन्तु वस्तु को सुन्दर कहने पर हम प्रसन्नता होती है। इस प्रसन्नता का कारण है हमारी बुद्धिवृत्ति के साथ बाह्यवस्तु के सामंजस्य की गहन अनुभूति। जब हमारी बुद्धि का बाह्य वस्तु के साथ गहन सामंजस्य हो जाता है तब उसकी अनुभूति में ही हमें प्रसन्नता मिलती है। इस सामंजस्य के स्वरूप को हम नहीं बता सकते। इसी प्रकार जब हमें किसी छवि या कल्पना में इस सामंजस्य का अनुभव होता है तो हम प्रसन्न हो उठते हैं। सौन्दर्य का आनन्द भी इसी प्रकार सामंजस्य की जानकारी से उत्पन्न होता है। यदि किसी वस्तु के प्रति हमारा स्वार्थ-विरोध बाधक न बने तो निश्चय ही सर्वसान्नायक आनन्द का अनुभव किया जा सकता है। सौन्दर्य का आनन्द सुख एवं मंगल के आनन्द में भिन्न प्रकार का होता है। सुख केवल व्यक्तिनिष्ठ होता है और कार्य के अनुकूल होने पर ही व्यक्ति का सुख होता है। इसी प्रकार मंगलबोध में पूर्वोक्त अश्रमों के साम्य-वैषम्य का ज्ञान रहता है। इसके विपरीत सौन्दर्यबोध में किसी प्रकार का स्वार्थ-जनित ज्ञान नहीं रहता। सौन्दर्य कहते ही हमें समझना चाहिए कि सुन्दर कहलाने वाली वस्तु हमारे अन्तर में किसी अज्ञात आदर्श को पूर्ण करती है और

itself the conception of purposiveness in nature as if nature in all its variety had had a unity imposed upon it by an intelligence such as to conform to our cognition. This conformity to our cognition, our power of apprehension produces when perceived, the feeling of pleasure wholly distinct from that which belongs to conformity of our desires. (Ibid P 261).

अज्ञान रूप में हमारे मन के अनुकूल हुआ करता है — मैं हम अपने मन रहता कि वह वैसे हमारे चित्त या बुद्धि का प्रयाजन सिद्ध करती है ।^१

सुखबोध ('लेजेण्ड') और सौन्दर्यबोध में प्रधानतः एक भेद यह है कि सुखबोध मूलतः किसी ज्ञान और स्पष्ट आकांक्षा की परिपूर्ति में उत्पन्न होता है और उनके द्वारा स्पष्टतः किसी आभ्यन्तरिक उद्देश्य या व्यक्तिगत स्वार्थ (डिपेंडिन्ट लजेक्टिव परपज) की सिद्धि होती है, किन्तु सौन्दर्यबोध से किसी ऐसी आकांक्षा की परिपूर्ति या उद्देश्य की सिद्धि नहीं होती जो पहले से ज्ञान अथवा निश्चित हो । किसी ज्ञान आकांक्षा के तृप्त होने पर उत्पन्न होनेवाला बोध सौन्दर्यबोध नहीं होता । श्रेय (गुड) में भी एक प्रकार की उद्देश्य या आकांक्षा-निष्ठि रहती है, फिर चाहे वह उद्देश्य केवल निरपेक्ष श्रेय-साधन ही क्यों न हो । उसकी निष्ठि अन्य लोगों के सुख के लिए भी हो सकती है और निरन्तर निरपेक्ष रूप में भी । हम केवल श्रेय के लिए ही श्रेयसाधना में रत हो सकते हैं अथवा हम किसी को सुख पहुँचाने के लिए श्रेय का माग अपना सकते हैं । श्रेय को अन्य निरपेक्ष साधना से श्रेय अपने वास्तविक पूर्ण रूप में उपस्थित होता है जब कि दूसरे पक्ष में वह दूसरे के सुख के साधन के रूप में केवल उपयोगी स्थिति में ही प्राप्य होता है । इस प्रकार एक से उसकी पूर्णता (परफेक्शन) का ज्ञान होता है और दूसरे से उसकी उपयोगिता (यूटिलिटी) का । वुल्फ (Wolff) के मतानुसार सौन्दर्य और पूर्णता दोनों एक ही वस्तु हैं । फिर भी किसी वस्तु को पूर्ण कहना हो तो उसके लिए किसी विशेष उद्देश्य या आदर्श का स्पष्ट ज्ञान होना आवश्यक है, किन्तु सौन्दर्यबोध के लिए किसी उद्देश्य या आदर्श का ज्ञान आवश्यक नहीं होता । सौन्दर्यबोध की उद्देश्यलिप्ति में उद्देश्य का स्पष्ट पता ही नहीं चलता । इस प्रकार सौन्दर्य उपयोगिता तथा पूर्णता दोनों में मिलन रहता है । हमारी विकल्पवृत्ति (पैकल्टी ऑफ इन्जेनिशन्) और बुद्धिवृत्ति (इन्टेलिजेंस) के पारस्परिक सामंजस्य के फलस्वरूप प्रकाशित होनेवाली अनुभूति से ही सौन्दर्यबोध होता है । किन्तु इस परिणामी अनुभूति में किसी उद्देश्य का बोध नहीं होता । यह निरपेक्ष कहा जा सकता है । दार्शनिक पदावली में कहा जा सकता है कि सौन्दर्यबोध में उद्देश्य-सिद्धि वृत्ति-व्याप्यत्व रूप में न होकर फलव्याप्यत्व रूप में होती है, अर्थात् आनन्द उसका फल है, किन्तु उद्देश्यसिद्धि सौन्दर्य नहीं है ।

1 In respect of the relation which the judgment of taste implies the beautiful is the form of purposiveness in an object in as far as can be perceived without the idea of an end (Ibid p. 25).

निष्प्रयोजन होने से ही किसी वस्तु को सुन्दर नहीं कहा जाता। प्रागैतिहासिक काल के अनेक शिलाखण्ड प्राप्त होते हैं जिनका कोई-न-कोई प्रयोजन अवश्य है, भले ही हम उसे न बता सकें, किन्तु इतना निश्चित है कि हम उसका प्रयोजन न जानने के कारण ही उन्हें सुन्दर नहीं बताया करते। हम गुलाब का फूल देखकर उसे सुन्दर कहते हैं। उससे भी हमारा एक विशेष उद्देश्य सिद्ध होता है, ऐसा कहा तो जा सकता है पर वह प्रयोजन क्या है उसे बताया नहीं जा सकता।^१ अभिप्राय यह कि सौन्दर्यबोध न तो किसी की बुद्धि की परिकल्पना है न उसे इन्द्रियसुख या नैतिक वृत्ति की परिस्फूर्ति ही कहा जा सकता है। सौन्दर्यबोध ऐन्द्रिय तथा अतीन्द्रिय (सेंस एंड रीजन) के सम्मिलन से ही उत्पन्न होता है। वह मूलतः एक भावसवेग मात्र है, इसी कारण यह नितान्त आभ्यन्तरीय एवं व्यक्तिनिष्ठ भी होता है। इसे भावसवेगात्मक मानने पर इसके वेदनात्मक स्वरूप को बोधात्मक या ज्ञानात्मक नहीं कह सकते। (The judgment of taste contributes in no way to cognition). किसी विषय को देखने के समय हमारी आभ्यन्तरीय वृत्तियों (फैकल्टी ऑव इमेजिनेशन एंड अगडर स्टैंडिंग) में अनुभूत होनेवाले सामंजस्य की फलात्मक अनुभूति सौन्दर्यबोध या सौन्दर्यवेदना कहलाती है। सौन्दर्यवेदना में इस बात का परिचय नहीं मिलता कि किस वृत्ति का अथवा किस प्रकार का सामंजस्य हुआ है। इस स्थल पर हम केवल उसी आभ्यन्तरीय सामंजस्य को उपस्थित करनेवाले व्यापार की, परिपक्व फल के समान, विशिष्टजातीय अनुभूति का परिचय प्राप्त करते हैं।^२

पहले ही बताया जा चुका है कि सौन्दर्यवेदना व्यक्तिनिष्ठ होती है, किन्तु व्यक्तिनिष्ठ होने पर भी काण्ट ने इसको साधारण या सर्वनिष्ठ स्वीकार किया है। साधारणतः यह प्रश्न उपस्थित होता है कि जो व्यक्तिनिष्ठ है वह सर्वनिष्ठ कैसे हो सकता है? जो व्यक्तिनिष्ठ है वह एक ही व्यक्ति की अनुभूति पर निर्भर करता है और उस व्यक्ति के न होने पर उसकी अनुभूति नहीं हो सकती। इसके विपरीत सर्वनिष्ठ किसी एक व्यक्ति की अनुभूति पर निर्भर नहीं रहता। किन्तु पहले कहा जा चुका है कि जब किसी एक परिदृश्यमान वस्तु को लक्ष्य करके एक सामंजस्य बटित होता है तो उसके परिणामस्वरूप एक प्रकार की अनुभूति हुआ

1 A flower, for instance tulip, is considered beautiful because a certain purposiveness is found in the perception of it, which is not within our act of judging referred to a name (Ibid P 264).

2 It simply expresses a felt harmony in the play of our own powers on occasion of certain perception

करती है। यह व्यक्तिगत सामंजस्य सर्वपुरुष साधारण व्यापार है और किसी विशिष्ट व्यक्ति का स्वीय या विशिष्ट सामंजस्य नहीं है। इसीलिए किसी वस्तु को देखकर एक व्यक्ति के चित्त में जैसा सामंजस्य घटित होता है, उसी प्रकार की वस्तु देखकर अन्य व्यक्ति के चित्त में भी वैसा ही वृत्ति-सामंजस्य सिद्ध होता है। इसीलिए फलीभूत सौन्दर्यवेदना के व्यक्तिनिष्ठ होने पर भी उसका कारण सर्वपुरुष-साधारण होता है, अतएव उसे व्यक्तिनिष्ठ माना जाता है। इस कारण काण्ट ने कहा है कि जो एक व्यक्ति के लिए सुन्दर प्रतीत होता है वह दूसरे को भी सुन्दर ही प्रतीत होगा। नीति के सम्बन्ध में भी काण्ट ने इसी प्रकार का मत व्यक्त किया है। उन्होंने कहा है कि जो एक को अच्छा या श्रेयस्कर प्रतीत होता है वह दूसरे को भी वैसा ही प्रतीत होगा।

काण्ट के सौन्दर्यवाद की प्रधान विशेषता यही है कि वह स्रष्टा और दृश्य के बीच अज्ञात सामंजस्य के परिणामस्वरूप घटित वेदना को ही सौन्दर्यवेदना मानते हैं। सौन्दर्यवेदना मात्र स्वार्थविहीन आनन्द है और व्यक्तिनिष्ठ होकर भी सर्वनिष्ठ होती है। काण्ट की कमजोरी यह है कि उन्होंने यह बताने की चेष्टा नहीं की है कि किसी वस्तु का हम उसके किस परिचायक धर्म के आधार पर सुन्दर कहें? उनके मत से स्पष्ट रूप से इन बातों का भी पता नहीं लगता कि सौन्दर्य से हम वस्तुतः क्या अर्थ ग्रहण करें? किसी फूल को देखकर हम उसे सुन्दर तो कहते हैं, किन्तु उसे क्यों सुन्दर कहते हैं इसका कारण हम न तो अपनी व्यक्त भनोवृत्ति में ही खोज पाते हैं और न उपस्थित बहिर्वस्तु फूल में ही। इसका कारण समझते हुए काण्ट ने कहा है कि सौन्दर्यानुभूति हमारे आभ्यन्तरीय अतीन्द्रियवृत्ति के साथ बुद्धिस्थ वृत्ति के अलौकिक सामंजस्य का बाह्य फल मात्र है। इस अलौकिक सामंजस्य का विशिष्ट परिचय प्राप्त करने या उसका रूप समझने का हमारे पास कोई उपाय नहीं है।

किसी एक बाहरी वस्तु को एक ओर जितना ज्ञान के द्वारा उपलब्ध किया जा सकता है, दूसरी ओर उतना ही सुख या दुःख के द्वारा भी उसकी उपलब्धि हो सकती है। जिस समय कोई वस्तु हमें सुखदुःख वेदना से स्पर्श करती है, उस समय उस स्पर्श से उस वस्तु के सम्बन्ध में कोई ज्ञानात्मक परिचय नहीं होता एवं इसी कारण वह वेदना व्यक्तिनिष्ठ होती है। इस स्पर्श से केवल वस्तु-विशेष पर अवलम्बित व्यक्ति की निजी वेदना की उपलब्धि सूचित होती है।^१

1. This denotes nothing in the object but is a feeling which the subject has in itself and the manner in which it is effected by the representation. (Critique of Judgment P. 42 Meredith's translation. 1911)

दृश्यानन्द के साथ वस्तु की प्राप्ति-अप्राप्ति या किसी अन्य प्रकार के विचार का लेशमात्र भी सम्पर्क नहीं होता। किसी वस्तु को देखने मात्र से उद्भूत होने-वाला आनन्द ही सौन्दर्यवेदना का आनन्द होता है, किन्तु यह तभी हो सकता है जब वस्तु को सब प्रकार के स्वार्थ से मुक्त या सम्पर्क से निरपेक्ष रखकर देखा जाय। यही कारण है कि सौन्दर्य का आनन्द किसी अभिलाषावर्धित आनन्द (इन्टरेन्ट) के साथ जुड़ा हुआ नहीं है। आनन्द के साथ जुड़ी रहनेवाली अभिलाषा सदा ही उस काश्य वस्तु के साथ भी जुड़ी रहती है, किन्तु सौन्दर्यवेदना का आनन्द वस्तु को उपलक्ष्य करके उत्पन्न होने पर भी एकान्त रूप से वस्तु-निरपेक्ष होकर केवल चित्त की आनन्दानुभूति में ही निवृत्त रहता है। हम मैदान देवकर उत्पन्न होनेवाला आनन्द हरे मैदान से एकान्ततः विशिष्ट होता है। यही वस्तु-निरपेक्ष किन्तु वस्तु के उपलक्ष्य से उत्पन्न एकान्ततः आध्यात्मिक अनुभूति का आनन्द ही सौन्दर्यानन्द है। किसी को हम जब भला या श्रेयम्भ कहते हैं तब या तो वह दूसरी कोई भली वस्तु उत्पन्न करता है या वह खनं अन्य-निर्गन्ध रूप में भना होता है। यद्यपि सुखबोध भला या श्रेयत्व-बोध से स्वतंत्र होता है, तथापि सुखबोध में भी इन्द्रियसुख का विधान करनेवाली वस्तु के प्रति क्षिप्ता होती है। केवल सौन्दर्यवेदनाजन्य आनन्द ही वस्तु-क्षिप्ता से सम्पूर्णतया विशिष्ट होता है। इसी कारण किसी प्रकार की वस्तु के साथ इसका सम्बन्ध नहीं जोड़ा जा सकता। इसके सम्बन्ध में केवल यही बताया जा सकता है कि यह वस्तु के उपलक्ष्य से उत्पन्न होता है। इसके विपरीत ऐन्द्रिय सुखबोध अथवा किसी वस्तु का श्रेयत्वबोध इन दोनों का ही वस्तु-नियन्त्रित किसी-न-किसी क्षिप्ता से सम्बन्ध रहता है। (Both the agreeable and the good involve a reference to the faculty of desire.) परन्तु जिस रुचि द्वारा हम केवल आनन्द की दृष्टि से किसी वस्तु का विचार करते हैं, उसी वृत्ति को उन्निवृत्ति (टेस्ट) एवं एकान्त निरपेक्ष आनन्द के विषय को गुन्दर कहते हैं। किसी वस्तु को देखने पर यदि उससे किसी अभिलाषा या लोभ का सम्बन्ध नहीं रहता, बल्कि उसके देखने से केवल आनन्द वर्धित होता है, तब वही आनन्द सबके लिए समभाव से साक्षियोग्य या सर्वसाधारण के द्वारा उपभोग बन जाता है। जब हम किसी वस्तु को अपनी अभिलाषा का विषय बनाकर एकान्ततः निजी रूप में उसका भोग करना चाहते हैं, उस समय वह दूसरे के उपभोग के योग्य नहीं रह जाती। किन्तु अभिलाषा-सम्बन्ध से वर्जित होकर उस दृष्ट वस्तु में किसी द्रष्टा-विशेष का ऐसा निजस्व नहीं होता, कि उसके कारण अन्य द्रष्टा उस विषय में किसी अन्य

द्रव्य के तुल्य आनन्द न पा सकें। यह आनन्द किसी भी अभिलाषा के नियन्त्रण से उत्पन्न नहीं होता। इस कारण यह आनन्द एक और जितना ही स्वतंत्र, स्वायत्त और अन्य-निरपेक्ष होता है दूसरी ओर उतना ही द्रव्य-निरपेक्ष ना होता है। योचने, मन किमा भी स्वार्थ-नुष्ठि के द्वारा नियंत्रित न होने के कारण यह मनविन्त होता है।^१

तात्पर्य यह है कि जब कोई भी वस्तु अभिलाषा-निरपेक्ष भाव से किसी भी द्रव्य को सुन्दर प्रतीत होता है, तब उनको ऐसा लगता है मानों सौन्दर्य उस वस्तु का ही एक इन्द्रियमाह्य धर्म है एवं इसी कारण वह उसी रूप में सभी को दृष्टिगोचर होता है। वस्तुतः सौन्दर्य प्रकार-प्रकारीभाव या गुण-गुणोन्मव से किसी भी वस्तु का धर्म नहीं है, क्योंकि धर्म-धर्मभाव, गुण-गुणीभाव या प्रकार-प्रकारीभाव से ज्ञात होनेवाले सम्बन्धजन के माध्य आनन्द का तमिक भी सम्बन्ध नहीं है, तथापि एकान्ततः नियन्त्रण-शून्य और स्वार्थ-लेत-रहित होकर जब किसी वस्तु को उप-लब्ध करके कोई आनन्द उत्पन्न होता है, तब हम उस वस्तु को ही उस आनन्द का विषय मानकर उसका विचार या उत्तकी कल्पना करते हैं, मानों उस वस्तु का कोई भी एक धर्म हमें आनन्द देता है। उन विषयोभूत धर्म को सौन्दर्य और

- i For since the delight is not based on any inclination of the subject (or any other cerebral interest), but the subject feels himself completely free in respect of the liking which he accords to the object, he can find as a reason for his delight no personal conditions to which his own subjective sentiment alone be party. Hence he must regard it as resting on what he may also presuppose in every other person and therefore, he must believe that he has reason for demanding a similar delight from every one. Accordingly he will speak of the beautiful as if beauty were a quality of the object and the judgment logical (forming a cognition of the object by concepts of it): although it is only aesthetic and contains merely a reference of the representation of the object to the subject, — because it still bears the resemblance to the logical judgment, that it may be presupposed to be valid for all men. But this universality cannot spring from concepts. For from concepts there is no transition to the feeling of pleasure or displeasure (save in the case of some practical laws, laws, which, however, carry an interest with them and such an interest does not attach to the pure judgment of taste). The result is that the judgment of taste, with its attendant consciousness of detachment from all interest, must involve a claim to validity for all men, and must do so apart from universality attached to object, i.e. there must be coupled with it a claim to subjective universality (Ibid Page 51)

वस्तु को सुन्दर कहते हैं। वह विपरीत धर्म जिस क्षण बहिर्यस्तु के धर्म के रूप में प्रतीत होता है, तनी सब लोग समानभाव से उसे सुन्दर कह सकते हैं। इस सौन्दर्य के आनन्द और भला लगने के सुख में पूर्णतया भेद है। भला लगने का सुख व्यक्तिगत होता है, इन्द्रिय या मन के ऊपर निर्भर करता है। इसी कारण जो एक को भला लगता है, वह संभव है कि दूसरे को भला न लगे। राम को जो भोजन अच्छा लगता है वह श्याम को अच्छा नहीं लगता और जो श्याम को अच्छा लगता है वह यदु को अच्छा नहीं लगता। कोई बैजनी रंग पसन्द करता है और किसी की आँख में वह रंग बैठता ही नहीं, उसे निष्प्रभ जान पड़ता है। कोई वीणा की भँकार पसन्द करता है और किसी को सूदम तन्त्री की आवाज़ वैसी सुखद नहीं लगती। इस सम्बन्ध में कोई तर्क नहीं दिया जा सकता कि ऐसा क्यों होता है। प्रत्येक को भला-बुरा लगना उनकी इन्द्रिय-सूचि पर निर्भर करता है, किन्तु सौन्दर्य के सम्बन्ध में भी यही नियम लागू नहीं होता।

यदि सौन्दर्य केवल भला लगने पर निर्भर करता तब तो उसे सौन्दर्य ही नहीं कहा जा सकता था। (If it merely pleases him, he must not call it beautiful)। जब कोई किसी वस्तु को सुन्दर कहता है तो उसके मन में यह सन्देह नहीं होता कि दूसरे लोग भी इसे सुन्दर कहेंगे अथवा नहीं। इसके विपरीत वह निश्चिन्त होता है कि जो वस्तु उसे सुन्दर प्रतीत होती है, वह दूसरे को भी सुन्दर लगेगी। यदि एक व्यक्ति को सुन्दर लगनेवाली वस्तु को कोई दूसरा सुन्दर न कहे तो पहला व्यक्ति उसे टोप देता हुआ कहता है कि उस व्यक्ति में सौन्दर्यबोध की शक्ति नहीं है। अतएव सौन्दर्यबोध के सम्बन्ध में लोग मत-भेद सहन नहीं कर पाते। इसके विरोध में यह अवश्य कहा जा सकता है कि केवल भला लगने में भी पर्याप्त ऐक्य होता है। यदि किसी एक व्यक्ति द्वारा निमंत्रित दस व्यक्ति एक-सा भोजन करके सन्तुष्ट होकर अपने घर लौटें तो कहना पड़ता है कि उस व्यक्ति को खिलाना आता है, वह आदर करना जानता है और उसे सूचिबोध है। फिर भी इस सूचिबोध को सर्वतोभावेन सर्वसाधारण नहीं कहा जा सकता। भद्र समाज में समादर की एक विशेष रीति है, जिसके अनुसार चलने पर व्यक्ति उस समाज में सभी की प्रीति का भाजन बन जाता है। इसीलिए किसी विशेष समादर को सर्व-साधारण के लिए प्रीतिकर मानने पर भी उस समादर-क्रिया में ऐसा कोई नित्य नियामक धर्म नहीं पाया जाता जिससे उसको सर्वतोभावेन सर्वसाधारण कहा जा सके।^१ सौन्दर्य के मूल में उत्पन्न होनेवाले इस

1 Yet even in case of the agreeable we find that the estimate men form do

व्यक्ति, वस्तु तथा अभिलाप-निरपेक्ष आनन्द का कोई कारण निश्चित करना सरल नहीं है ।

हम पहले ही कह चुके हैं कि इन्द्रिय का अच्छा लगना एकान्त व्यक्तिगत इन्द्रिय-वर्च का संकेतक है, किन्तु सौन्दर्य का आनन्द आध्यात्मिक रुचि-सापेक्ष और व्यक्तिनिष्ठ होकर भी सर्वनिष्ठ होता है । साधारणतः सर्वनिष्ठ प्रत्यक्ष, वस्तु-धर्म सापेक्ष होता है । जब हम कहते हैं कि कोयल काली है वा लम्बा कोमल काली है, तब इन सर्वनिष्ठ विश्वास के मूल में कोयल का कृष्णत्व विद्यमान रहता है । किन्तु वस्तु में हम किन्तु सर्वगोचर धर्म का संकेत नहीं पाते । कोई ऐसा निश्चित धर्म नहीं बताया जा सकता कि असुख वर्ण को देखकर किन्तु वस्तु-विशेष को सुन्दर कहा जायगा । धर्म-धर्मी सम्बन्ध में उत्पन्न होनेवाले सभी सर्व-साक्षिक प्रत्यक्ष अन्वेषणमूलक (लॉजिकल) होते हैं, किन्तु फण्ट का कथन है कि सौन्दर्यवेदना में कोई भी अन्वेषणमूलक प्रत्यक्ष नहीं होता । द्रष्टा किसी वस्तु को देखकर सर्व-निरपेक्ष आनन्द का अनुभव करता है और उस वस्तु को ही आनन्द-अनुभव का विषय स्वीकार करके उसे सुन्दर कहता है । आनन्दानुभूति एकान्त आध्यात्मिक है और इसीलिए वह वस्तुधर्म नहीं है । वह व्यक्तिनिष्ठ एवं द्रष्टा का हृद्गत धर्म है परन्तु उसी हृद्गत अनुभूति के बल पर प्रत्येक द्रष्टा जिसे तब सुन्दर कहकर स्वीकार करता है उसके सम्बन्ध में वह अनुभव करता है कि सभी उसे सुन्दर कहेंगे । अन्वीक्षानूलक न होकर भी केवल आत्मानुभूति के आधार पर सर्वनिष्ठता ही सौन्दर्यवेदना की विशिष्टता मालूम होती है । इन्द्रियानुभूति का सुख या भला लगना व्यक्तिनिष्ठ है । इसीलिए सभी यह मानते हैं कि इन्द्रियवर्च का भला-बुरा लगना भी व्यक्तिनिष्ठ ही है । वहाँ कोई भी सर्वनिष्ठता का दावा नहीं करता ^१ ।

betray a prevalent agreement among them, which leads to our crediting some with taste and denying it to others, and that too, not as an organic sense but as a critical faculty in respect of the agreeable generally. So of one who knows how to entertain his guest with pleasure (of enjoyment through all the senses) in such a way that one and all are pleased, we say that he has taste. But the universality here is only understood in a comparative sense; and the rules that apply are, like empirical rules, general only, not universal,—the latter being what the judgments of taste decide or claim to deal in. (Ibid Page 53)

- 1 There can be no rule according to which any one is to be compelled to recognise anything as beautiful. Whether a dress, a house or a flower is beautiful is a matter upon which one declines to allow one's

साधारण ऐन्द्रियक भला लगने और सौन्दर्यवेदना के आनन्द का भेद समझाने के लिए दो-एक बातें और कहनी हैं। वस्तु देखने के समय हमारे मन में उसकी छवि व्यक्त होती है, जिसका फल सुवबोध होता है। इस सुवबोध को सर्वनिष्ठ नहीं कह सकते। जहाँ मन इन्द्रियों को भला लगता है, वहाँ यह रूप उपस्थित होता है अर्थात् इस इन्द्रिय के द्वारा वस्तु की जो छवि या उसका स्पर्श पाने है उसके परिणामस्वरूप पटित होनेवाला आनन्द हमारा निजो धर्म है। इस कारण इस सम्बन्ध में पहले साथ हमारा भेद होना आवश्यक नहीं है। यदि हमने उत्पन्न होकर जो आनन्द सर्वनिष्ठ हो सकता है तो उसे हमारी मन की वस्तु-छवि से उत्पन्न करना स्वीकार नहीं किया जा सकता। हमारी मन की वस्तु-छवि से उत्पन्न सुवबोध केवल हमारा ही हो सकता है। वस्तु-छवि तैयार होने के लिए हमारे मन में दो प्रकार की प्रक्रिया चलती है, एक को विकल्पवृत्ति (पायर्स ऑव इमेजिनेशन) कहा जा सकता है और दूसरे को बुद्धिबल (अडरस्टैंडिंग)। विकल्पवृत्ति खण्डनः गृहीत रसों का एकत्र उपस्थित करता है और बुद्धिवृत्ति द्वारा वे एक अम्बरद ऐन्य में बँधे प्रतीत होते हैं। विकल्पवृत्ति अतन्द्रित होती है इसकी सत्ता का अनुमान मात्र किया जा सकता है। इन दोनों वृत्तियों में किसी वस्तु को उपलब्ध करके उत्पन्न होनेवाली सामंजस्य की अनुभूति वस्तु-छवि ग्रहण करने के पूर्व ही वायेत होता है, इसीलिए यह वस्तु-छवि-निरपेक्ष होती है। इसके न होने पर वस्तु-छवि को ग्रहण नहीं किया जा सकता। चाहे किसी चित्र में किसी भी प्रकार का वस्तु-छवि क्या न राई जाये हो, इस सामंजस्य की अनुभूति वहाँ अवश्य होगी। इसीलिए इस अनुभूति का आनन्द वस्तु-छवि के ग्रहण करने का पूर्ववर्ती है और इसी कारण यह जोर देकर कहा जा सकता है कि यह सभी के द्वारा अनुभूत होगा। इन्द्रिय को भला लगने पर पहले वस्तु-स्पर्श या वस्तु-ग्रहण होता है, तत्पश्चात् आनन्द उत्पन्न होता है। किन्तु सौन्दर्य-वेदना में पहले आनन्दानुभूति होती है, उसके बाद वस्तु-छवि-ग्रहण और तदनन्तर भ्रमप्रयुक्त वस्तु-छवि और बाह्य वस्तु से उसका मिथ्या आगेप होता है १।

judgment to be swayed by any reason or principles. We want to get a look at the object with our own eyes, just as if our delight depended on sensation. And yet if upon so doing we call the object beautiful, we believe ourselves to be speaking with universal voice and lay claim to the concurrence of every one whereas no private sensation would be decisive except for the observer alone and his life. (Ibid P. 56.)

- 1 Were the pleasure in a given object to be the antecedent and were the universal communicability of this pleasure to be all that the judgment of

वाह्य प्रत्यक्ष का अवलम्बन करके उत्पन्न होने पर भी सौन्दर्यवेदना का आनन्द ऐन्द्रियक नहीं होता। विकल्प तथा बुद्धिवृत्ति में घटित होनेवाला साम-जस्य एकान्ततः आभ्यन्तरीण, अप्रत्यक्ष और इन्द्रिय को आगोचर होता है। इसी सामजस्य की सिद्धि से सौन्दर्य का आनन्द है, इन कारण यह आनन्द ऐन्द्रियक सुख से नितान्त असंश्लिष्ट रहता है। इसी आनन्दप्रयोग से ही द्रष्टा का दर्शन-कार्य समाप्त होता है, परन्तु उसके द्वारा निरूपित दर्शन-कार्य किसी विशिष्ट वस्तु के स्वरूप के द्वारा नियन्त्रित नहीं होता। सर्व-नियन्त्रण-निरपेक्ष भाव से विकल्प और बुद्धिवृत्ति की स्वाधीन परम्परानुवर्तिता के लिए पारस्परिक परि-चय के परिणामस्वरूप उत्पन्न होनेवाला आनन्द ही सौन्दर्य कहलाता है। उसे ही सौन्दर्यवेदना का आनन्द कहने है।^१ यह आनन्द किसी विचार का आनन्द नहीं होता। यह न तो क्षात्ता-जनित होता है न ऐन्द्रिय या यांत्रिक-बोधजनित ही

taste is meant to allow to the representation of the object such a sequence would be self-contradictory. For a pleasure of that kind would be nothing but the feeling of mere agreeableness to the senses and so for its very nature would possess no more than private validity. A representation whereby an object is given involves, in order that it may become a source of cognition at all, imagination for bringing together the manifold of intuition, and understanding for the unity of the concept uniting the representations. This state of free play of the cognitive faculties attending a representation by which an object is given must admit of universal communication....As the subjective universal communicability of the mode of representation in a judgment of taste is to subsist apart from the presupposition of any definite concept, it can be nothing else than the mental state present in the free play of imagination and understanding (so far as these are in mutual accord, as is requisite for cognition in general) for we are conscious that this subjective relation suitable for a cognition in general must be just as valid for everyone and consequently as universally communicable, as any determinate cognition, which always rests upon that relation as its subjective condition. (Ibid 58),

- 1 The consciousness of mere formal finality in the play of the cognitive faculties of the subject attending a representation whereby an object is given is the pleasure itself because it involves a determining ground of the subject's activity in respect of the quickening of its cognitive powers and thus an internal causality (which is final) in respect of cognition generally but without being limited to definite cognition and consequently a mere form of the subjective finality of a representation in an aesthetic judgment. (Ibid Page 64).

होता है, फिर भी इसी के द्वारा वस्तु-छवि अन्य उद्देश्य-निरपेक्ष होकर ज्ञान के आकार में प्रकट होती है । १

कारण ने सभी वस्तुओं के दो भेद किये हैं । एक को स्वरूप (फॉर्म) कहते हैं और दूसरे को गुण-धर्म (क्वालिटी) । 'हरा' कहने पर हमें जो कुछ दिम्बाई देता है, उसके भी दो भाग किये जा सकते हैं । किसी हरेपन के बोध होने पर अनेक क्षणों में कठिनाई से उगभित हरेपन का पृथक्-पृथक् बोध एक अखण्ड हरेपन के बोध के रूप में मन के सन्तुल्य उपस्थित हो सकता है । दुर्याद्य अनेक क्षणों में पृथक् रूप में होनेवाले बोध या जो एक अखण्ड, निस्पन्द बोध-रूप में ग्रहण किया जाता है, कारण ने उसी को वस्तु को स्वरूपता कहा है । इसके अतिरिक्त एक हरे प्रत्यय में निहित 'मब्ज' नामक धर्म को उन्होंने मब्ज का गुण-धर्म बताया है । यह हरेपन अरानः इन्द्रियग्राह्य होता है, इसी कारण हरा कहने से जिस भला लगने का संकेत मिलता है वह सर्वनिष्ठ नहीं है । अर्थात् हम जान का कोई प्रमाण नहीं है कि जो एक को मब्ज के रूप में अच्छा लगता है, वह दूसरे को भी भरा लगेगा कि नहीं । किन्तु बहु-दुर्याद्य क्षण-परम्परा में खण्डशः गृहीत मब्ज प्रत्यय को एक अखण्ड प्रत्यय के रूप में ग्रहण करना अतीन्द्रिय मनोव्यापार-साध्य है एवं इसी कारण वह इन्द्रियनिरपेक्ष होता है । वर्दी आनन्द सभी में एक-रूप होने के लिए बाध्य है । इसी कारण एक अमिश्र वर्ण को तो सुन्दर कहा जाता है किन्तु मिश्र वर्ण को नहीं कहा जा सकता । किन्तु छवि या किसी प्रस्तरशिल्प को सुन्दर कहने समय हम उसके दृष्ट स्वर का सुन्दर नहीं कह सकते, क्योंकि वह ऐन्द्रिय होता है । सुन्दर करने से हम उस मनः उसके आकार (फॉर्म) का अर्थ लेते हैं । २ कारण यह है कि नाना प्रकार के वर्णों के वैचित्र्य में किसी भी

1 This pleasure is also in no way practical, neither resembling that from the pathological ground of agreeableness nor that from the intellectual ground of the representation, so that still it involves an inherent causality, that, namely, of preserving a continuance of the state of the representation itself another active engagement of the cognitive power without ulterior aim. (Ibid Page 64),

2 In painting, sculpture, and in fact in all the formative arts, in architecture and horticulture, so far as fine art, be designed is what is essential. Here it is not what gratifies in sensation but merely what pleases by its form that is the fundamental prerequisite for taste. The colours that give brilliancy to the sketch are part of the charm. They may no doubt, in their own way, enhance the object for sensation, but make it really worth looking at and beautiful they cannot. (Ibid Page 67)

वस्तु के विपुल स्वरूप या आकार को इन्द्रिय-वितोषनीय बनाया जा सकता है, किन्तु यह वर्ण-लिंगागत इन्द्रियमुख सौन्दर्य का आनन्द नहीं होता और न उस ज्ञानि का ही होता है। इसी कारण सौन्दर्यवदना के आनन्द ने किसी भी प्रकार के भावसंश्लेष (इमोशन) के होने पर उसे भी एकान्त अथास्तव धर्म मानना पड़ेगा।^१

सौन्दर्यालन्द की प्रयोजन-निरपेक्षता के सम्बन्ध में काण्ट से भी पूर्व थॉमस एक्विना (Thomas aquinas) ने भी इसी सिद्धान्त का स्वीकार किया था। नूमा मेन्देलसॉ (Noes mendel sohn) ने अपने ग्रंथ मीक्रैस्टन्स (Micro-estns) में कहा है कि हमारी आत्मा में ज्ञानवृत्ति तथा अभिलाषवृत्ति नामक दो वृत्तियाँ होती हैं। अभिलाषवृत्ति के साथ सुख-दुःखबोध जड़ित रहता है, किन्तु ज्ञानवृत्ति और अभिलाषवृत्ति इन दोनों की अन्तर्धर्तिना एक वृत्ति और है जिसे अनुमांशनावृत्ति कहते हैं। इसी वृत्ति के द्वारा हम जब किसी सुन्दर वस्तु को देखते हैं तो उसे देखने में कोई अभिलाषा या उसके उडके नमि सुखबोध नहीं रहता। सुन्दर वस्तु के दर्शन के साथ स्वाभाविक रूप से ही एक शान्त आनन्द जुड़ा रहता है एवं उस आनन्द के साथ किसी प्रकार के लाभालाभ या स्वार्थ का सम्बन्ध नहीं होता।^२

हचसन (Hutcheson) ने मेन्देलसॉ (Mendelsohn) के ग्रंथ के प्रकाशित होने के पूर्व यह मत अत्यन्त सुन्दरतापूर्वक प्रकट किया था। उन्होंने कहा था कि किसी भी लाभ या हानि से निरपेक्ष रूप से किसी वस्तु को देखने मात्र से आनन्द उत्पन्न होता है और किसी वस्तु को देखने से दुःख उत्पन्न होता है। किसी भी

1. To say that the purity alike of colours and tones, or their variety and contrast seem to contribute to beauty, is by no means to imply that because in themselves agreeable, they therefore yield an addition to the delight in the form and are on par with it. (Page 68)
2. It is usual to distinguish in the soul the cognitive faculty from the faculty of desire and to include the feeling of pleasure and displeasure under the latter. It seems to me however that between knowing and desiring lies approving, the satisfaction of the soul, which is strictly speaking, removed from desire. We contemplate one beautiful in Nature and in art without the least motion of desire with pleasure and satisfaction. It appears rather to be a particular mark of the beautiful, that it is contemplated with quiet satisfaction, that it pleases, even though it be not in our possession and even though if never so far removed from the desire to put it to our use. (Leberweg, Hist of Philosophy vol. II, 538)

स्वार्थ-सिद्धि से सम्बन्ध न रखते हुए किसी भी वस्तु के दर्शनमात्र से उत्पन्न होने-वाला आनन्द ही सौन्दर्य का परिणाम होता है । ^१ यहाँ तक की नेट्टल्टन (Nettleton) ने भी सौन्दर्यानन्द को एकान्त निष्प्रयोजन तथा केवल विचार या आन्तर-दर्शन का आनन्द कहकर स्वीकार किया है । ^२

यद्यपि सौन्दर्यानन्द को एकान्त प्रयोजन-सम्पर्क-विहीन बताना काष्ट का कोई नवीन आविष्कार नहीं है, किन्तु उनके मत की विशेषता इस बात में है कि उन्होंने सौन्दर्य को दर्शन से मुक्त करके अपना मत प्रस्तुत किया है और श्रेयबोध के समान सौन्दर्यबोध को भी प्रात्यक्षिक ज्ञान का पूर्ववर्ती एक आभ्यन्तरीण (ए प्रॉयरी) व्यापार बताया है । काष्ट की युक्ति का सारमर्म यह है कि जिस प्रकार सौन्दर्य-बोध की वेदना एकान्ततः बाह्यकारण-निरपेक्ष और व्यक्तिगत रुचि-निरपेक्ष होती है, उसी प्रकार वह एक ओर सर्वनिष्ठ और सर्वजन-प्रेम तथा दूसरी ओर सभी मनुष्यों के अन्तर में स्थित एक ही प्रकार के आन्तरिक कारण से उत्पन्न भी होती है । यह अन्तःकरण क्या है ? काष्ट का कहना है कि यह विकल्पवृत्ति और बुद्धि-वृत्ति का सामंजस्य है । सौन्दर्यबोध या सौन्दर्यवेदना इसी का फलीभूत व्यापार है । विकल्पवृत्ति के साथ बुद्धिवृत्ति का सामंजस्य किस प्रकार होता है, इसे हम मालूम नहीं कर पाते । हम केवल उसका परिणाम आनन्द ही ज्ञानगोचर होता है, किन्तु इस आनन्द से उस आनन्द का क्या सम्बन्ध है, इसे हम नहीं समझ पाते । इसी कारण काष्ट ने कहा है कि दृश्यमान वस्तु का जो गुण हमारी इन्द्रिय की प्रीति

- 1 Many of our sensitive perceptions are pleasant and many painful immediately, and that without any knowledge of the cause of this pleasure or pain or how the objects excite or are the occasions of it, or without seeing to what further advantage or detriment, the use of such object might tend . nor would the most accurate knowledge of these things vary either the pleasure or pain of perception, however it might give a rational pleasure distinct from the sensation ; or might raise a distinct joy, from a prospect of further advantage in the object or aversion from an apprehension of evil (Inquiry Sec. I Sub Sec. V)
- 2 The productions of Nature and art, when they came under our survey and contemplation do many of them excite a pleasant admiration They are no sooner brought into our view but they effect us with pleasure directly and immediately without our reflecting on the reason they do so and without their being considered with relation to our selves . or as advantages in any other respect, even where there is no possession no enjoyment or reward but barely seeing and admiring (A Treatise on Virtue and Happiness 3rd Ed. Page 112)-

या अप्रतीति उपन करना = उस अनिर्दिष्ट मन-व्यवस्था या आकाश-सम्बन्ध में वस्तु का स्वरूप किम प्रकार हमारी बुद्धि में उपलब्ध होता है, उस प्रक्रिया में सान्ध्यवाद का कारण भी छिपा रहता है। इसी कारण सौन्दर्यबोध का कारण एकान्त आभ्यन्तरीय (ए. प्राय्वरी) है। आभ्यन्तरीय विशिष्ट व्यापार के संघटन में वस्तु को सुन्दरता प्रकट होता है और उसके परिणामस्वरूप आनन्द उत्पन्न होता है। पहले आनन्द उत्पन्न हो और बाद में सुन्दर को उपस्थिति इस प्रकार का क्रम नहीं होता, बल्कि सुन्दर के बाद आनन्द आता है। मेरेडिथ (Meredith) ने इसी बात को समझाने हुए कहा है कि जो बाह्य वस्तु से विनिर्मुक्त केवल वस्तु के निजी स्वरूप में चित्त में अवस्थित होता है और जिसका बार-बार ध्यान आता है, उसके परिणामस्वरूप अनुभव का एक और हम जितना विकल्प तथा बुद्धिबुद्धि के सामञ्जस्य का परिणाम मानने है, दूसरी ओर उतना ही उस अनुभव के साथ मानन-बुद्धि के सम्बन्ध को आनन्द कहकर अनुभव करने है। यह आनन्द वस्तु के साथ युक्त होकर प्रकाशित होता है, इसी कारण हम वस्तु को सुन्दर कहते हैं।^१

काण्ट ने अपने क्रिटिक ऑफ रीजन ग्रंथ में इसी सिद्धान्त का प्रतिपादन किया है कि हम अपने ज्ञान में जो कुछ प्राप्त करते हैं, उसकी सीमा ज्ञान तक ही है। यदि हम ज्ञान के बाहर उसकी सत्ता या असत्ता को जानें तो अन्तर्विरोध उत्पन्न होता है। यही कारण है कि ज्ञानगत उपलब्धि की बहिर्सत्ता के सम्बन्ध में हम कुछ भी नहीं कह सकते, परन्तु इस ज्ञान में ही ऐसे बहुत-से लक्षण पाये जाते हैं जिनके द्वारा किसी-न-किसी रूप में अतीन्द्रिय सत्ता की सूचना मिलती है। इस अतीन्द्रिय सत्ता का जगत्-ज्ञानगत सीमा-रेखा के बाहर है एवं इसी कारण उसका स्वरूप बन्धन विहीन और स्वतंत्र होता है।^२ इसी के साथ-साथ काण्ट के

1. We have negatively an abstraction from everything but the form of the object and positively the contemplation of this form. This contemplation strengthens and reproduces itself and we have a sensation of a certain mental state, which sensation is at once referred, as effect to the harmony of imagination and understanding, and being at once so referred becomes at once a feeling of pleasure—a sense of the bearing of the sensation upon the whole state of the mind (Meredith's introductory Essay—The Beaumont—Page LXXIII—to his translation of Kant's Critique of Aesthetic Judgment)

2. Yet these ideas of reason find beyond the limits of experience to a supersensible world which is the world with which the concept of freedom is concerned (Meredith's introductory Essay, Page XX)

मन में यह बात भा आई थी कि यद्यपि किजने ही नियंत्रण के परिणामस्वरूप हमारे मन में ज्ञान नाना आकारों में प्रकट होता है, तथापि किसी एक विशेष व्यक्ति या अहं बुद्धि के साथ उसकी संगति न होने पर यह उक्त नहीं हो सकता। मध्य ही उनका विचार था कि हम जिस अहंशक्ति का परिचय पाते हैं, वह सभी प्रकार से अनियंत्रित और निरपेक्ष इच्छा-व्यापार में होती है। यदि यह कोई द्वय अपने को चरितार्थ नहीं कर सकती तो इस इच्छा-व्यापार का कोई मूल्य नहीं रह जाता। यदि यह कार्य द्वारा चरितार्थ हो तो यह भी अनुमान किया जा सकता है कि बाह्य जगत् के साथ अहंशक्ति का ऐसा सामंजस्य है कि उसके बल पर बहिर्जगत् में इच्छाशक्ति व्यापार सिद्धि पा सकता है।

यद्यपि कारण चाहते तो इतना ही कहकर विराम करने, किन्तु उनका विचार था कि ज्ञान और इच्छावृत्ति के अनुशीलन के द्वारा जो प्रभावित है उसका विचार और प्रयोग तो वह कर चुके हैं अब केवल आनन्दवृत्ति रह जाती है, जिसका विचार करना है। ज्ञानवृत्ति के साथ इच्छावृत्ति के योग को वह पहले ही समझा चुके थे और उनकी धारणा थी कि मन में इस प्रकार की एक विशेष क्षमता है जिसके द्वारा ज्ञान और इच्छावृत्ति में सामंजस्य उपस्थित हो सकता है। इस सामंजस्य को उपस्थित करनेवाली वृत्ति में एक ऐसी शक्ति है जिसके द्वारा ज्ञान और इच्छावृत्ति दोनों के मध्य वर्तमान वैषम्य में भी आभ्यन्तरीण उपाय से एक सामंजस्य उपस्थित किया जा सकता है। उन्होंने आनन्दवृत्ति का विशेषण करके यह निश्चित किया कि बुद्धिवृत्ति के साथ विकल्प या अतीन्द्रियवृत्ति का सामंजस्य ही निरपेक्ष-आनन्द का कारण होता है। अपनी बुद्धिवृत्ति के द्वारा हम ज्ञान का अभाव-मात्र प्राप्त करते हैं। अपनी अतीन्द्रियवृत्ति के द्वारा हमारे मन में यह धारणा उत्पन्न होती है कि बहिर्जगत् के साथ हमारा कोई मूलगत ऐक्य है। इससे हमारे मन में यह विश्वास उत्पन्न होता है कि हमारे अन्तर्जगत् के सामंजस्य के अनुरूप बाह्य जगत् में भी एक सामंजस्य रहता है। किन्तु इनकी किसी भी वृत्ति के द्वारा हम बाह्य जगत् के साथ अपना सामंजस्य अनुभव नहीं कर सकते। अर्थात् ज्ञानवृत्ति, अतीन्द्रियवृत्ति 'जीजन' तथा इच्छा-व्यापार में आधारित विश्वास इन तीनों को उपलब्धिया में हम अपनी मोक्षवृत्ति के द्वारा ही सामंजस्य उपस्थित करते हैं। मोक्षवृत्ति का विचार करने हुए काण्ट ने इसे मश्लेपात्मक-वृत्ति (जजमेन्ट) के अन्तर्गत रखा है। मश्लेपात्मक (जजमेन्ट) कहने से धर्मावर्ममूलक ज्ञान का अर्थ ग्रहण किया जाता है। इसी कारण वह बुद्धिवृत्ति के अन्तर्गत आता है। उसके द्वारा बहुधा विभिन्नता को ऐक्यगत सामंजस्य के रूप

में ग्रहण किया जाता है। इसके प्रसार होने पर मनस्त दहिर्जगत् का अपने मनोजगत् के साथ ऐक्य स्थापित करने हुए एक सामंजस्य के रूप में ग्रहण करना संभव हो सकता है। परन्तु यदि मनोजगत् में ही विच्छेद है तो दहिर्जगत् का सामंजस्य कैसे घटित हो सकता है ? इन कारण जब दोनों जगत् का परिचय मिलता है जिसके द्वारा अतीन्द्रिय आत्मोपलब्धि तथा अतीन्द्रिय दहिर्जगत् के साथ ऐक्य-बोध होने पर दोनों का ही मानजस्य उपस्थित हो जाता है तो इस सामंजस्य के परिचय के फलस्वरूप ही हमें आनन्द की उपलब्धि होता है। कैड (Caird) ने अपने ग्रंथ “क्रिटिकल फिलॉसफी ऑफ कार्ट” में इस सम्बन्ध में लिखा है कि कार्ट के विचार में ज्ञान तथा इच्छावृत्तियों के अतिरिक्त हमारे एक अनुभूति (फीलिंग) होती है। इन प्रकार हम जिसे ज्ञान से नहीं जान पाते या इच्छावृत्ति से जिसके सम्बन्ध में काम नहीं ले पाते उसकी अनुभूति (फीलिंग) हो सकती है। इस अनुभूति के माध्यम से ही हमें दृश्य रूपों (पिक्चर्स) और सत्य रूपों (रीयल्स) के बीच सम्बन्ध का ज्ञान होता है। हम ज्ञान को न तो दृश्य रूपों से सम्बन्ध रखनेवाला ज्ञान ही कहा जा सकता है, न सत्य के प्रति अन्तर्दृष्टि के रूप में ही इसका उत्प्रेषण किया जा सकता है। यही माध्यम की अनुभूति है जो कला का माध्यम ग्रहण किया करता है।^१

सौन्दर्य का स्वरूप समझते हुए कार्ट ने उदात्तता या गंभीर्य (मजिस्टिमी) के संभव में भी बहुत-सी बातें कही हैं। इनसे पूर्व बर्क ने अपने ग्रंथ फिलॉसफिकल इन्क्वायरी इन्टू द ओरिजिन ऑफ आइडियाज ऑफ द सन्टिमेंट एण्ड व्यूटी-

-
- 1 In the aspects of things which they present to Understanding, we deal with them as phenomena, in the aspects of things which they present to Reason, we deal with them as things in themselves, in what other aspects can we deal with them? To the former of these questions, Kant answers that besides knowledge and will, there is in us a capacity of feeling so the latter he answers that we can discover a third aspect of things, when we relate our knowledge of them as phenomena to our consciousness of them as things in themselves. This answer implies that we can feel what we can neither know nor will, and that through this feeling, we have the consciousness of a relation between the phenomenal and the real, which yet is neither the knowledge we have of the former, nor the faith of reason which goes along with our thought of the latter. Now according to Kant, the feeling or consciousness which is thus possible, is the feeling or consciousness of the beautiful, which finds its expression in Art.

फुल' में यह प्रमाणित करने का प्रयत्न किया था कि सुख और दुःख का परस्पर सापेक्ष रूप ने ज्ञान नहीं होता। इन दोनों की स्वतन्त्र तथा निरपेक्ष सत्ता है। उन्होंने यह भी कहा था कि रुचि (टेस्ट) के नाम से हमारी एक विशेष वृत्ति होती है। इसी के द्वारा हम किसी वस्तु के सौन्दर्य का अनुभव करते हैं। हम समस्त विषयों को अपनी इन्द्रियों के द्वारा एक ही रूप में ग्रहण करते हैं। जो पदार्थ हमारी जीभ को अम्ल ज्ञात होता है वह दूसरे की जीभ को भी वैसा ही जान पड़ता है। इसी प्रकार हमारी जीभ को मीठा लगने वाला पदार्थ दूसरे की जीभ को भी मीठा लगता है। किन्तु यह हो सकता है कि हमें एक पदार्थ जितना मीठा और मला लगता हो वह दूसरे को भी उतना ही मीठा या मुखादु न लगता हो। इसी प्रकार यद्यपि सुन्दर वस्तु को सभी सुन्दर ही मानते हैं, तथापि किसी की दृष्टि में वह कम और किसी की दृष्टि में अधिक सुन्दर हो सकती है। इसका एक ही कारण है। वह हैं हमारी रुचि जो भिन्न प्रकार के अभ्यास से भिन्न वस्तुओं की अभ्यस्त हो जाती है। शिक्षा और अभ्यास के फलस्वरूप मनुष्य की इन्द्रियों का स्वाभाविक बोध भी बदलता रहता है। अतएव परिमार्जित रुचि का मतलब यह नहीं निकाला जा सकता कि हम किसी सर्वथा नवीन रुचिशक्ति का परिचय दे रहे हैं। फिर भी ज्यों-ज्यों हमारा ज्ञान बढ़ता है, हममें विचार और तुलना करने की अधिकाधिक शक्ति बढ़ती है, त्यों-त्यों हमारी इन्द्रिय की सा ग्रहण रुचि समाप्त होती जाती है और एक विशिष्ट रुचि जन्म ले लेती है^१। उदाहरण के रूप में यो कह सकते हैं कि जिस व्यक्ति ने किसी भी प्रकार की मूर्ति नहीं देखा है वह किसी भी मूर्ति का देखकर प्रसन्न हो सकता है, किन्तु जिसने अनेक मूर्तियाँ देखी हैं उसी की दृष्टि किसी मूर्ति के अनेकानेक दोषों पर पड़ सकती है। कहते हैं एक बार किसी मोर्चा ने एक चित्रकार का चित्र देखा और उसमें एक दोष बता दिया। चित्रकार जून को अकित करने में भूल कर गया था, अतः मोर्चा की दृष्टि तुरन्त उस दोष का पकड़ सकी। तात्पर्य यह कि रुचि (टेस्ट) के नाम से कोई एक अलग-अलग शक्ति नहीं बताई जा सकती, फिर भी जब सूक्ष्म इन्द्रियबोध, कल्पना-शक्ति, विचार-शक्ति,

- 1 Taste is nothing more than that faculty or taste, a quality of the mind which is affected with or which form a judgment of the well or imagination and the elegant art.
- 2 The principle of judgment depends upon experience and observation and not upon the strength or weakness of a natural faculty and it is from this difference in knowledge that we commonly call a difference in taste proceeds

तुलना करने की शक्ति और अभिज्ञता की विविधता एकसाथ संयुक्त होकर कार्य में प्रवृत्त हो जाती हैं तभी हम रुचि की पृथक्ता को समझ पाते हैं। यो यह रुचि भी ज्ञान और अभिज्ञता के परिशोधन के साथ-साथ मार्जित होती जाती है। बर्क ने यह भी कहा है कि आत्मरक्षा और सन्तति-रक्षा इन दोनों को केन्द्र मानकर हममें अनन्य भावावेग उत्पन्न होते हैं। स्त्री जाति को लक्ष्य करके उत्पन्न होनेवाले भावावेग को 'काम' कह दिया जाता है। फिर भी यह सर्वथा मिथ्य बात है कि काम नर्क-प्राप्तिमुलभ होता है और किसी भी शारीरिक विशेष धर्म को देखने से उद्बिक्त हो जाता है। सही बात तो यह होगी कि हम कहें कि किसी स्त्री के समस्त शारीरिक गुण देखने पर यदि हमारा चित्त उसकी ओर आकर्षित होता है तो हमें नानना चाहिए कि उसमें सौन्दर्य है। दूसरी जगहों पर तो हम सौन्दर्य शब्द का केवल गौण या औपचारिक प्रयोग करते हैं। इस सौन्दर्य को देखकर हमारे चित्त में जो आकर्षण की अनुभूति उत्पन्न होती है वही प्रेम कहलाती है और हम उसके वशीभूत होकर उस वस्तु-विशेष को प्राप्त करने के लिए प्रयत्नशील हो जाते हैं। इस प्राप्ति चेष्टा का नाम ही है 'काम' २। अद्भुत या गाम्भीर्य के सम्बन्ध में भी इसी प्रकार बर्क का विचार था कि जिस वस्तु से हमारे चित्त में भय उत्पन्न होता है, उसी में रस भी उत्पन्न होता है। यह रस अत्यन्त घनीभूत तथा दुःख-बहुल रूप में उपस्थित होता है। उनका विचार था कि अधिक-से-अधिक भयोत्पादक, अधिक-से-अधिक कष्टकर और आतंकपूर्ण वस्तु से हमारे भाव अत्यधिक उत्तेजित हो जाते हैं और इस प्रकार वही भयावह और आतंकपूर्ण वस्तु गाम्भीर्य (सब्लिमिटी) का कारण बन जाती है। इसका कारण यही है कि दुःख सुख से अधिक प्रभावशाली होता है। जैसे पहली-पहली बार समुद्र देखने से हमारा मन एकवारगी दमित हो जाता है और फिर धीरे-धीरे उज्जीवित होता है उसी प्रकार अद्भुत रस में भी अवसाद और पुनरुज्जीवन का अंगारिभाव पाया जाता है।

- 1 By beauty I mean that quality or those qualities in body by which they cause love or some passion similar to it. Beauty in this sense must be distinguished from the many figurative uses of the word and to be limited to the merely sensible quality of things. Love that is excited by beauty is a subjective satisfaction arising in the mind upon contemplating anything beautiful and is different from desire or lust which is an energy of the mind that hurries us on to the possession of certain objects not because they are beautiful but for other reasons.
- 2 Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible

बर्क का विचार था कि सौन्दर्यबोध के समय होनेवाले सामञ्जस्यबोध के समान अद्भुत रस या गामोर्ध्व की उपलब्धि में इसका बोध नहीं होता, अपितु वह व्याप्त हो जाता है। मानो विषय को ग्रहण न कर सकने के कारण हमारी आत्मा स्तम्भित हो जाती है। हम सौन्दर्य का जितने सहज रूप से वाह्यवस्तु पर आरोप कर सकते हैं, उसी तरह हम आन्तर्गतवस्तुमानात्मक गामोर्ध्व को ग्रहण नहीं कर सकते। हम इसको मानो अपना आत्मधर्म मानकर ही इसका अनुभव करते हैं। बर्क ने इस रस को जितना भयंकर कहा है उतना काण्ट ने नहीं माना। काण्ट के मत में भय-मिश्रित प्रशंसा के साथ इस रस में एक गंभीरता या स्तम्भनात्मक प्रतीति प्रस्फुट हो उठती है। किन्तु इसकी उपलब्धि के स्वरूप का वर्णन करते हुए काण्ट ने सौन्दर्योपलब्धि के स्वरूप का अनुसरण करते हुए कहा है कि गामोर्ध्व रस की अनुभूति ठीक सौन्दर्यबोध के समान बहिर्वस्तु से ही उत्पन्न होती है एवं उसके मूल में किसी भी प्रकार का मझिमा-चिन्तन या आश्चर्यानुभूति की भावना नहीं होती। यह रस प्रधानतः प्रकृति से ही उत्पन्न हो सकता है। प्रकृति के महत्त्व पर दृष्टिपात करने पर एक ओर हम जितना उसकी विशालता द्वारा अभिभूत होते हैं दूसरी ओर उतनी ही उसकी विशालशक्ति के निकट हम अपनी क्षुद्रता और असहायता की उपलब्धि करते हैं। अपने अन्तर में भी हम अपने श्रयबोध का जो अधिकार अनुभव करते हैं, वह भी इस बहिर्जगत के अति गहन अनुभव के समान या उसकी अपेक्षा ही गहनतर है। इस गामोर्ध्वानुभूति की आरंभ्य-विषय के रूप में कोई बहिर्वस्तु नहीं होती। यह एकान्ततः आभ्यन्तरीय अनुभव है। यद्यपि काण्ट ने सौन्दर्य एवं गामोर्ध्व को प्रथम स्थान दिया है, तथापि दोनों ही अर्थात्म या आभ्यन्तरीय उपलब्धि हैं अतः वह उन्हें एकान्वय में उपस्थित कर सके हैं।

काण्ट के पूर्ववर्तियों में लेसिंग (Lessing) और विकलमेन (Winckelmann) का नामविशेष उल्लेखनीय है। विकलमेन लेसिंग से १२ वर्ष बड़े थे एवं दोनों ने ही स्वतन्त्र रूप से निर्जीववस्तु की स्तुति की थी। किन्तु इनमें से किसी ने भी काण्ट के समान सौन्दर्यतत्त्व का विश्लेषण करने को चेष्टा नहीं की। लेसिंग और विकलमेन ने प्रधानतः विशिष्ट शिल्प कलाओं का स्वल्प ध्यान में रखकर

objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime, that is, it is productive of the strongest emotion, because the ideas of pain are much more powerful than those of pleasure. But as pain is stronger in its operation than pleasure, so death is in general a much more affecting idea than pain.

ही विचार किया है। लेसिंग का प्रमुख प्रतिपाद्य विषय यही था कि कविता के द्वारा छवि का काम नहीं निभता, एवं छवि के द्वारा भी कोई बड़ा मनोभाव प्रकाशित नहीं हो पाता। इसी के साथ लेसिंग ने यह भी कहा है कि प्रकाशन की दृष्टि से काव्य छवि की अपेक्षा अधिक उपयोगी है। दूसरी ओर शकलमय काव्य की अपेक्षा छवि की श्रेष्ठता दिखाने में व्यस्त रहे। दोनों ने ही इस बात का विचार किया था कि सौन्दर्यमात्र में कितने भाँ स्वल्प का आत्मप्रकाश होता है एवं इस आत्मप्रकाश के तात्पर्य पर ही सौन्दर्य का महत्व या उसका लक्ष्य निम्न है। कला का उद्देश्य निष्प्रयोजन आनन्द होता है। साक्षात्पति का कनक्य है कि वह लोक के लिए उपयोग्य आनन्द की जाति का निर्देश करे।^१ उन्होंने यह भी कहा है कि प्राचीन विद्वानों का नियम था कि इस लोचन का व्यावृत्त करके वे कुछ भी प्रकाशित नहीं करना चाहते थे। इसी कारण उनके द्वारा गढ़ी हुई मूर्ति में भयकर क्रोध आदि अंकित करते हुए भी अनुन्द की मूर्ति बनाने की तकनीक भी चेष्टा नहीं की गई है। इस कारण लेसिंग ने कहा है कि लाकून (Laocoon) की प्राप्त मूर्ति में किसी असाधारण यंत्रणा का व्यक्त करने की चेष्टा नहीं की गई है। इसका कारण यह है कि यूनानी समाज में जितना एक ओर इन प्रकार के यंत्रणा-व्यक्त चित्रों का प्रदर्शन नियम के विरुद्ध मनना जाता था, उतना ही उसे दूसरी ओर सौन्दर्य-विधातक भी माना जाता था। किन्तु 'लाकून' के परवर्ती समालोचकों ने लेसिंग की इस व्याख्या का स्वीकार नहीं किया है और प्रायः सभी ने एक स्वर से कहा है कि उससे दैहिक यंत्रणा अत्यधिक स्पष्ट झलकती है। यह चित्र वस्तुतः रोमी शिल्प का नमूना है, किन्तु यूनानी शिल्प का रचना-कौशल नहीं। लेसिंग ने सौन्दर्य शब्द से केवल बड़-सौन्दर्य का ही अर्थ ग्रहण किया है और उन्होंने चित्र तथा कविता की भी इसी दृष्टि से आलोचना की है कि उनसे जड़-सौन्दर्य कहाँ तक व्यक्त हो पाता है। 'लाकून' में उन्होंने कहा है कि यद्यपि कविता में बाह्य-सौन्दर्य उसी रूप में व्यक्त नहीं हो पाता जिस प्रकार वह चित्र में हो सकता है, तथापि यह कहने में कोई हानि नहीं है कि कवि उसके द्वारा हमारे चित्त पर पड़े हुए प्रभाव का वर्णन करके बाह्य-सौन्दर्य का-रूप हमारे सम्मुख रख ही सकता है। इलियड (Iliad) महाकाव्य में हेलेन को देखकर वृद्ध द्रायवामो बोले कि ऐसे सौन्दर्य के कारण इतना मंदिर युद्ध

1. The aim of arts is pleasure which is not indispensable, and it may, therefore, depend upon the law-giver to decide and what degree of every kind he would allow. (Laocoon, Page 14)

करना अथवा ऐसा अभ्रुपात करना तनिक भी आश्चर्य की बात नहीं है। केवल इतनी बात कहलाकर कवि ने हेलेन के आकर्षण का जो अंकन कर दिया है उसी आकर्षण-वर्णन के सहारं उसके सौन्दर्य का पूरा वर्णन हो गया है। यद्यपि चित्र में गतिशीलता नहीं दिखाई जा सकती, तथापि किसी सुन्दरी की पदगति में उसका सौन्दर्य अवश्य प्रकट हो जाता है। इस विषय का वर्णन तो केवल काव्य ही कर सकता है। ओविड (Ovid) की अलमिनी (Alcmé) के वर्णन में यही कौशल दीप्त पड़ता है।^१

उक्त बातों से यह विदित होता है कि संभवतः वर्क के समान लेसिंग ने भी सौन्दर्य का अर्थ 'मनुष्य-सौन्दर्य' ही ग्रहण किया है। लेसिंग ने सुन्दर के समान ही स्वतन्त्र रूप से अमुन्दर या कुत्सित को भी स्वीकार किया है। जिस प्रकार अंगों की संगति के बीच से सुन्दर वस्तु की सुन्दरता भलकती है, उसी प्रकार कुत्सित अंगों की संगति में भी सौन्दर्य भलकता है। सामान्य असंगति मात्र से सुन्दर को कुत्सित नहीं बनाया जा सकता। अतः लेसिंग ने कुत्सित का लक्षण न देकर उसे केवल सुन्दर का विरोधी या विलोम बताया है।^२ उनका विचार है कि साधारणतः काव्य में कुत्सित को स्थान नहीं है, किन्तु भयानक, बोभत्स या हास्य रस की अभिव्यक्ति के कारण उसका भी काव्य में प्रवेश हो ही जाता है। हाँ, चित्र या भास्कर्य में उसे निश्चय ही कोई स्थान नहीं दिया जा सकता, वहाँ कुत्सित कुत्सित ही बना

1. *Her eyes make an impression upon us not because they are black and fiery, but because they look gracefully around her, and move slowly because love hovers them, and empties his whole quiver from them. Her mouth enraptures, not because two rows of choice pearls are enclosed by the native vermillion of her lips, but because here is formed that lovely smile which in itself already opens a paradise upon earth, because from it proceeds the sound of those friendly words by which every rude heart is softened. Her bosom charms less because milk and ivory and apples are called up by its whiteness and delicate shape, than because we see it softly swell and fall, as the wave upon the extreme edge of the shore, when the zephyr playfully contends with the ocean.*—Lockton, Page 125-26.
2. A single unbecoming part may disturb the harmonious operation of many in the devotion of beauty without the object necessarily becoming ugly. Even ugliness requires several unbecoming parts all of which we must be able to take at the same view before we experience sensations the opposite of those which beauty produces, (Lockton XXIII).

रहता है अपने-आपको रसान्तर में परिणत नहीं कर सकता। परन्तु यह सब कहने पर भी लेसिंग ने सुन्दर-असुन्दर या सुन्दर और कुत्सित में कोई भेद नहीं बताया है। तारतम्य-भेद में सुन्दर भी कुत्सित के स्थान पर अधिकार कर सकता है कि नहीं, इस सम्बन्ध में भी उन्होंने अपने विचार व्यक्त नहीं किये हैं।

हमने पहले ही बताया है कि सौन्दर्य का विचार करते हुए लेसिंग ने मानव सौन्दर्य का ही विचार किया है। संभव है उन्होंने इसी कारण परिष्कृति (एकप्रेषण) और सत्याभिप्रेक्षि (दृष्ट) दोनों को ही प्रधान रूप से सौन्दर्य से अलग स्थान दिया है। इन दोनों को सौन्दर्य-क्षेत्र से बाहर रखने के कारण लेसिंग किसी भी रूप में सौन्दर्य के स्वरूप का निरूपण न कर सके। सौन्दर्य की सृष्टि वस्तुतः एक परिष्कृति पर निर्भर करती है। यही कारण है कि किसी गान्धर्व-वेदना या भावसंवेग के न रहने पर कोई भी शिल्पी या चित्रकार सौन्दर्य की सृष्टि नहीं कर सकता। किन्तु लेसिंग ने इस बात पर ध्यान ही नहीं दिया है। विकल्मैन की 'कला का इतिहास' (हिस्ट्री ऑफ आर्ट) पुस्तक प्रकाशित होने के बाद लेसिंग ने अपने इस मत को थोड़ा बदल दिया और इसी कारण उन्होंने 'लाकून' के द्वितीय भाग में कहा है कि भाव की परिष्कृति यदि सौन्दर्य को व्याप्त न करे तो उस रूप की परिष्कृति में भी दोष नहीं रहता। विकल्मैन का अनुसरण करते हुए उन्होंने कहा कि प्रकृति के दृश्य आँकने में कोई चतुराई नहीं होती। जब जगत् या मनुष्येतर प्राणियों में ऐसा कोई भी आदर्श संस्थान नहीं पाया पड़ता जिसके वर्णन करने या अंकित करने से सौन्दर्य की सृष्टि की जा सके। आश्चर्य तो हमें इस बात पर होना चाहिए कि बिना परिष्कृति के मनुष्य-शरीर की आदर्श अभिव्यक्ति कैसे संभव है। पता नहीं कैसे लेसिंग को यह धारणा बन गई थी कि यद्यपि आन्तरिक भाव ही मनुष्य का प्राणप्रद-धर्म है, किन्तु बिना उसे प्रकट किये केवल उसके अंग-प्रत्यंग का वर्णन या चित्रण कर देने से ही उसका आदर्श रूप उपस्थित किया जा सकता है। लेसिंग जड़-संस्थान के विशेष आदर्श रूप को ही सौन्दर्य मानते रहे।

विकल्मैन—१७१७ से १७३८—ने लेसिंग और बर्क के समान मनुष्य के शरीर-संस्थान के सौन्दर्य को ही प्रधान स्थान दिया है, किन्तु लेसिंग से उनका भेद वहाँ दिखाई देता है जहाँ उन्होंने मनुष्य के द्वारा किये गये प्रकृति के अनुकरण का भी सौन्दर्य के क्षेत्र में अधिकार स्वीकार कर लिया है। आश्चर्य है तो इसी बात पर कि लेसिंग के साथ उन्होंने भी भावपरिष्कृति को सौन्दर्य का विरोधी बताया है। होगार्थ (Hogarth) के समान ही विकल्मैन ने भी अवयव-संस्थान की

विचित्रता में सुन्दरता मानी है। आकार और रंग के परस्पर सामंजस्य में ही सौन्दर्य होता है। किसी पुन्दर देह का सौन्दर्य उसकी रंगामयी की विचित्र वंकिमता पर ही निर्भर करता है। भावपरिपूर्ण को छवि में उतारने हुए मनुष्य की आत्मा के धर्म को वाह्य रूप में अनुकृत करके मूर्ति बनाना पड़ता है। यही कारण है कि उसके द्वारा सौन्दर्य को सृष्टि नहीं होती। सौन्दर्य-भाव जड़ देह के विशिष्ट सामंजस्य का परिणाम होता है। उसमें आत्मा के विविध भावावेगों के प्रसार के कारण देह-विकार उत्पन्न हुआ करता है। इस देह-विकार से सौन्दर्य नष्ट ही होता है। अतएव भावपरिपूर्ण सौन्दर्य की गिमेधी होती है। वह सौन्दर्योपिघातक है।^१ फिर भी चाहे विकलमैत्र इन दोनों में तनिक भी सम्बन्ध स्वीकार करें या न करें इतना तो स्पष्ट जान पड़ता है कि उन्होंने विशेष भावपरिपूर्ण मूर्तियों को ही महत्व दिया है। ऐसी मूर्तियों को ही उन्होंने श्रेष्ठ समझा है। वास्तविक बात तो यही है कि कोई भी भावावेग-विहीन मूर्ति यथार्थ सौन्दर्य को प्रकाशित नहीं कर सकती। विकलमैत्र की धारणा थी कि सुन्दर मूर्ति आनेवायतः विशेषत्व-वर्जित होती है। अतएव उन्होंने मन की परिकल्पना अथवा भाव मात्र को रूप देनेवाली मूर्ति को कलाकृति स्वीकार नहीं किया है। उनका विचार था कि यथार्थ आदर्श सौन्दर्य अंकित करने के लिए हमें तिलोत्तमा की निर्माणप्रणाली से काम लेना पड़ेगा। अनिप्राय यह कि आदर्श मनुष्य को अंकित करने के लिए अनेकानेक न्यक्तियों में उपलब्ध सर्वश्रेष्ठ सौन्दर्य को एकत्र करके ही सुन्दर मूर्ति गढ़ी जा सकती है।^२

1 Expression is detrimental to beauty. The two are opposing qualities. Beauty is in the first instance the beauty of pure form, which appears to mean the beauty of shape as exhibiting unity in variety, emphasis being laid on the variety, as in Hogarth. "The forms of a beautiful body are determined by lines which are constantly changing their centre, and consequently never form parts of a circle, but are always elliptical in character and share this quality with the contours of Greek vases." Expression in art, on the other hand, is the imitation of the acting and suffering condition of our soul and body, of passion, as well as of actions, and in the widest sense it includes our action itself, in a narrower sense, merely the play of feature and gesture which accompanies the action. It is hostile to beauty, because it changes the bodily form in which beauty resides, and the greater the change is, the more detrimental is expression to beauty. (Bouanquet's History of Aesthetic, P P 218 249.)

2 The term "ideal" always implies in Winckelmann the exercise of edu-

बर्क, लेसिंग, विकलमैन, बुल्फ, जॉन्गार्टन प्रभृति के समकालीन वातावरण में काण्ट उत्पन्न हुआ था। किन्तु काण्ट की अन्तर्दृष्टि के समान गंभीरता प्राचीन, मध्य या नवोत्थान यूनान-युग अथवा समसामयिक या किंचित् पूर्ववर्ती लेखकों में से किसी में भी नहीं पाई जाती। काण्ट के मत का मार यह है कि यदि हमारा अन्तर्जगत् किसी बहिर्वस्तु में अन्तर्जगत् के नियमों का साध्य पाता है, तो उस वस्तु का अपनी अनुभूतिधारा के साथ एकान्वय स्थापित करके उसका परिचय प्राप्त करता है। इस परिचय का आनन्द ही सौन्दर्य का आनन्द होता है। किसी को देखकर उसे सुन्दर कहने पर यह समझा जाता है कि उस वस्तु को ग्रहण कर लेने के समय या उसे ग्रहण करते हुए हमारा अन्तर्लोक जिस वस्तु की अज्ञान काय से खोज कर रहा था, नूतन अनुभूति के साथ जिन भाव में अग्रवे को मिलाना चाहता था, उसे वह प्राप्त कर लेता है। काण्ट ने यह बात मान ली है कि जो वस्तु सुन्दर है वह सभी के लिए सुन्दर होती है। इन्द्रियधर्म के सम्बन्ध में मतभेद होने से ही सौन्दर्य के सम्बन्ध में भी मतभेद हो जाता है। उन्होंने यह भी स्वीकार कर लिया है कि इन्द्रियज-बोध में भला-बुरा लगने के सम्बन्ध में ही मतभेद हुआ करता है। दूसरी ओर बर्क ने कहा है कि सभी व्यक्ति इन्द्रियो द्वारा इन्द्रिय के विषय को एक रूप में ही ग्रहण करते हैं। तुन जिसे नीला देखने हो मैं भी उसे नीला देखता हूँ। किसी वस्तु को सुन्दर कहते हुए केवल इन्द्रियबोध के द्वारा हम अपना मत प्रकाशित नहीं करते, अपितु उसके साथ अपनी युक्ति, ज्ञान और बहु-वर्णिता आदि का मो व्यवहार करते हैं। यही कारण है कि सौन्दर्य के सम्बन्ध में इतना मतभेद है। हमारी सबकी बुद्धि न तो एक-नी है, न एकजतीय और सम-परिमाण की ही है। काण्ट सौन्दर्यबोध को प्रत्यक्ष और पराक्ष से नितान्त बहिर्भूत मानते थे। यह वह भी मानते थे कि सभी मनुष्यों में चलने वाली अन्तर्लोक की क्रिया भी मनुष्य-सम्बन्ध से एक ही प्रकार की होती है और बहिर्वस्तु के साथ अन्तर्लोक का सार्मजस्य भी एक ही प्रकार का होता है। इस कारण उनकी धारणा थी कि अन्तर्लोक के साथ बहिर्लोक के परिचय से व्यक्त होनेवाला सौन्दर्यानन्द एक

cated perception upon experience, his doctrine being based on the ancient notion that supreme beauty could only be attained by combining the partial beauties of nature. He knows that 'ideal' forms, i.e. forms modified by the observer's mental activity, need not be beautiful, and he thinks that Gaudy's 'ideal' archangel, portrayed according to Artist's account, after a mental image superior to experience, is much less beautiful than persons whom he has seen in reality and betrays defective observation of nature. (Ibid P. 250).

रूप का होता है और भव्य व्यक्तियों में उसका एक-सा प्रत्यय भी होता है। इसी कारण उन्होंने सौन्दर्य के सम्बंध में मतभेद की गुजाइश नहीं मानी है। वस्तुतः कायकृत सौन्दर्य का विवरण या उक्त लक्षण एकान्ततः परिभाषिक है। वह सौन्दर्य आकार-विहीन होता है। वस्तु के एक अंश या दुर्जेय रूप के साथ वस्तु सत्ता रूप से अन्तर्लोक का परिचय न केवल निरूपित ही होता है और न निरूप ही। साधारणतः 'सौन्दर्य' कहने से हमें मूर्त्ति (फ़ाक़ोट) का ही ज्ञान होता है। उसमें इन्द्रियजन्य धर्म तथा बुद्धि-विवेचन के धर्म का पर्याप्त प्राचुर्य होता है। जिसे हम सुन्दर कहते हैं, उसमें यह मूर्त्ति वस्तु और उसका अवयव-सन्निवेश बहुत अधिक महत्व रखते हैं। इसी कारण हागार्थ आदि चित्रकारों ने सौन्दर्य के स्वरूप का निरूपण करते हुए रेखा और वर्ण-सन्निवेश के माध्यम से उसे समझाने की चेष्टा की है। उन्होंने कहा है कि उपयोगिता, विचित्रता, समानता, परिमाण, सारल्य या साक्षर्य आदि नाना धर्मों में समन्वय और पारस्परिक नियमन आने पर ही इनके समवेत प्रभाव से सौन्दर्य की सृष्टि होती है। अंगों का अंगी के रूप-आकार को प्रकट और सुस्पष्ट करने के लिए किस रूप में विन्यास किया जाय, कैसे विभिन्नता के बीच से एक नवीन अंगी का बोध करा दिया जाय, कलाकार को इसी बात पर मुख्यतः ध्यान देना पड़ता है। फूल, पत्ती और फंदों या तितली के वैचित्र्यपूर्ण रंगीन पंखों का उपयोग मुख्यतः इसी बात में है कि वह दृष्टि को सुन्दर और चित्त के लिए आह्लादकर सिद्ध हो।^१

इसके विपरीत रस्किन आदि का कथन है कि जब अनेक बाहरी रूपों और रेखाओं के योग से हमारे हृदय में भगवान् के नाना रूप व्यक्त होने लगते हैं और इन नाना रूपों और रेखाओं की इस सम्मिश्रित दृष्टि के उद्घाटन करने में उपयोगिता का पता चला करता है, तभी सौन्दर्य की सृष्टि होती है। जगत् में ही भगवान् का परिचय पाने पर सौन्दर्य का सृजन होता है। यह आत्मपरिचय जितना ही सुव्यक्त होगा सौन्दर्य-रचना भी उतनी ही सुन्दर होगी। बर्क आदि ने कहा है कि जिस किसी वस्तु से हमारे भावावेग जितने ही अधिकाधिक उद्बुद्ध होते हैं,

1. Hogarth thinks that fitness, variety, uniformity, simplicity, intricacy and quantity co-operate in the production of beauty mutually correcting and restraining each other occasionally fitness of the parts to the design for which every individual thing is formed, either by art or nature is first to be considered as it is of the greatest consequence to the beauty of the whole. The shapes and columns of plants, flowers and leaves, the paintings in butterflies' wings etc. seem of little other intended use than that of entertaining the eyes with the pleasure of variety.

वह वस्तु हमें उतनी ही अधिक सुन्दर प्रतीत होती है । इन प्रकार विचार करें तो स्त्री का शरीर ही हममें सर्वाधिक भावावेग उत्पन्न कर नकता या करता है, अतएव हम लोग उसे ही 'सुन्दर' कहा करते हैं । यद्यपि आण्ट के अतिरिक्त किसी अन्य विचारक ने सौन्दर्य का किसी दार्शनिक मत से सम्बन्ध नहीं जोड़ा है, किन्तु उनका प्रधान दोष यह जान पड़ता है कि उन्होंने इस ज्ञानलब्ध मूर्त्त रूप का पूर्णतया वर्जन किया है । फल यह हुआ कि यद्यपि आण्ट ने सबसे पहले तत्त्वावलोकन की दिशा में सौन्दर्य का विचार किया था और पहली बार आभ्यन्तर के साथ बाह्य का समन्वय उपस्थित करके निश्चय ही एक महत्त्वपूर्ण कार्य किया था, किन्तु फिर भी वह सौन्दर्य का पूर्ण परिचय देने में असमर्थ ही बने रह गये । सारांश यह है कि यद्यपि पूर्वोक्त अनेक लेखकों ने सौन्दर्य का लक्षण देने का प्रयत्न किया है, किन्तु उनके विचारों में स्पष्टता नहीं है । उन्होंने प्रायः सौन्दर्य के बाह्य रूप का ही विश्लेषण करके काम चला लिया है । उसके अन्तस्तत्त्व के सम्बन्ध में वे लोग विचार व्यक्त नहीं कर सके हैं । उनकी दृष्टि एकान्त एकदेशीय ही बनी रही और वे उसे व्यापक रूप में ग्रहण न कर सके ।

उपसंहार

अलग से प्रकाशित 'भारतीय चित्रकला-पद्धति' (टामगुप्त एण्ड क०, कालेज स्ट्रीट, कलकत्ता) नामक ग्रंथ में भारतीय शिल्प-पद्धति और उससे सम्बन्ध रखनेवाले सौन्दर्य-तत्त्व का विवेचन किया गया है। केवल शिल्प ही सौन्दर्यानुभूति का आधार नहीं है। बाह्य जगत्, तरु, गुल्म, लता आदि, तुपारकिरीटी अभ्रमेदी गिरिशृंग, सानुवाहिनी कलकलनादिनी निर्भरिणी, विस्तृत शस्यश्यामला भूमि, प्रवाहित नदी, प्रभातकालीन पूर्व-गगन की अरुणिमा, सांध्य-गगन का शोण उत्क्षाम पशु-पक्षी, कीट-पतंग के शरीरावयव और नर-नारी के मुखमंडल या देह पर दमकता लावण्य आदि में यदि हम सौन्दर्य का अनुभव नहीं कर पाते तो सौन्दर्य की सृष्टि ही असंभव हो जाती। सच तो यह है कि जिस प्रकार मनुष्य के मनोयोग के बिना सौन्दर्य की उपलब्धि नहीं हो सकती, उसी प्रकार विषय का ज्ञान भी नहीं हो सकता। फिर भी सौन्दर्य को केवल चित्त का धर्म नहीं कह सकते। वस्तुतः सुन्दर वस्तु में कोई ऐसी अन्तर्निहित शक्ति होती है जिसके कारण उस वस्तु-विशेष से हमारे अन्तर का घनिष्ठ सम्बन्ध हो जाता है और हम उसे सुन्दर कहने लगते हैं। किसी-किसी विचारक ने बताया है कि बाह्यजगत् के सम्बन्ध में साधारण व्यक्ति और एक वैज्ञानिक के दृष्टिकोण में अन्तर होता है। साधारण व्यक्ति उस वस्तु को विशिष्ट देश-काल आदि से सम्बन्धित रूप में ही देखा पाता है, किन्तु वैज्ञानिक जब वस्तु के विशेष-विशेष धर्मों को देश-काल आदि से वियुक्त करके देखता है। इसी प्रकार एक शिल्पी बहिर्जगत् को अपने प्रतिभावल से नवीन रूप देकर उसे नवीन रस से अभिप्रेत करके देखता है। उसकी वैज्ञानिक दृष्टि और उसके शिल्पाभ्यास के प्रभाव से प्राकृत रूप भी अप्राकृत रूप धारण कर लेता है। यही कारण है कि जैसे ही हम सौन्दर्य-क्षेत्र की चर्चा करते हैं उससे तुरन्त शिल्प का अर्थ ग्रहण करने लगते हैं। शिल्प-कला के क्षेत्र में ही जगत् का वास्तविक दर्शन किया जा सकता है। किन्तु हम इस मत से सहमत नहीं हैं। हम यह तो स्वीकार करते हैं कि अधिकतर शिल्पी बहिर्जगत् से लिये गये उपादानों के द्वारा ऐसी सृष्टि रचता है जो बहिर्जगत् से पूर्णतया भिन्न होती है। वैसा सौन्दर्य प्राकृत जगत् में नहीं पाया जाता, बल्कि यह कहना अभिप्रेत

उचित होगा कि प्राकृत जगत् के सौन्दर्य को शिल्पी और भी मधुरतर बना देना है। उदाहरणतः, यदि शरपतन-भय से भागते मृग की भेत किन्तु दृष्ट गन्धियों को देखकर सुख होने वाले व्यक्ति को उन समय कालिदास का श्लोक 'श्रीवाभंगा-भिरामम्—' ^१ स्मरण आ जाय तो कालिदास की इन पक्तियों को चारुता के कारण दृश्यमान छवि की मधुरता बढ़ेगा ही। इसी कारण यह स्वीकार किया जाता है कि कवि और चित्रकार हमें प्रकृति की मनोरमता देखने के लिए शिक्षित करते और अभ्यस्त बनाते हैं, किन्तु कवि या शिल्पी प्रकृति में जिम् नुपमा का दर्शन करता है प्रधानतः उसी को अपने चिन्तन के द्वारा एक रूप प्रदान कर देता है। साधारण मनुष्य और कवि या चित्रकार की दृष्टि में भिन्नता होती है। नभवनः इसीलिए प्रत्येक व्यक्ति हर समय प्रकृति का सौन्दर्य ग्रहण नहीं कर पाता। साधारण मनुष्य किसी चित्र की सुन्दरता को उपयुक्त और यथार्थ प्रतिष्ठा देना नहीं जानता। चित्र-रचना के समय चित्रकार के अन्दर में एक प्रकार की ध्यानक्रिया चलती रहती है और उसी के साथ उसे सौन्दर्यबोध भी होता रहता है, किन्तु प्रकृति दर्शन के समय इन बातों के लिए अवसर नहीं रहता। फिर भी प्रकृति के सौन्दर्य को देखकर सुख होनेवाले कवियों तथा चित्रकारों की संख्या बहुत अधिक है। यथार्थ द्रष्टा के चित्त में प्रकृति के दर्शन के अनिरिक अन्य समय में भी एक प्रकार की ध्यानावस्था उपस्थित रहती है। इसी तन्मयता के कारण जैसे प्रकृति के साथ कवि या चित्रकार के मन की नाना प्रकार की रेखायाँ और वर्णों का सामंजस्य उपस्थित होता है वैसे ही प्रकृति के नाना व्यापारों के साथ मनुष्य के नाना व्यापारों का सादृश्य और सामंजस्य घटित होता है। वह जिस प्रकार एक ओर प्रकृति के सौन्दर्य का निरीक्षण करता है, उसी प्रकार दूसरी ओर उसके अनजाने ही प्रकृति का अनेक प्रकार का सामंजस्य उसके हृदय में अंकित हो जाता है। इस प्रकार उसके हृदय में सौन्दर्यसृष्टि का उपादान संग्रह होता रहता है। कवि और चित्रकार प्रकृति से उपादान ग्रहण करके अपनी सृष्टि के द्वारा सौन्दर्य की प्रतिष्ठा बढ़ा देता है। इसी कारण हमारे यहाँ अलङ्कारशास्त्र ने कवि को 'प्रजापति' कहा गया है। वह विधाता की सृष्टि की अपेक्षा अधिक चमत्कार उत्पन्न करने-वाली सृष्टि रचता है। कालिदास ने 'अभिज्ञान शाकुन्तलम्' के द्वितीय अंक में

१.—श्रीवाभंगाभिरामं सुहृन्नुपतति स्वधने दत्तदृष्टि

पञ्चावर्णेन प्रविष्ट शरपतनभयाद्भूयसा पूर्वकायम् ।

दर्शं रधावलीढैः अमविबृतमुखम् क्षिभिः कीर्णवर्त्मा

पश्योदग्रप्लुतत्वाद्विधति बहुतरं स्तोकमूर्ध्ना प्रयाति ॥ अ० शा० १ । ७

शकुन्तला के सम्बन्ध में कहा है कि उसे देखने पर ऐसा प्रतीत होता है मानो कवि के ध्यान में आये हुए रूप में प्राण डाल दिये गये हैं। इसीलिए मानो वह विधाता की रचना नहीं रह गई है। विधाता की रचना में इतना सौन्दर्य सज्ज भी कहाँ है। केवल कवि के चित्त में ही इस प्रकार की सृष्टि हो सकती है। मानो विधाता के रूप की कोई सीमा है, किन्तु कवि के चित्त में ध्यान के द्वारा ग्रहण की गई सुन्दरता असोम है :

चित्ते निवेश्य परिकल्पितसत्त्वयोगात्
रूपोच्चयेन मनसा विधिना कृतानु।
स्त्रीरत्नसृष्टिरपरा प्रतिभाति या मे
धातुविभूत्वमनुचिन्त्य वपुश्च तस्याः ॥ २।६

प्राचीन यूनानी लोग छन्द-सामंजस्य और अवयव-संगठन-जनित सुष्मा को ही सुन्दर मानते थे।^१ आधुनिक काल में हम लोग भाव-व्यञ्जकता, इंगित या कथ्य की सजीवता तथा जीवनधर्म की सब प्रकार की अभिव्यक्ति को प्रधानता देते हैं।^२ इन दोनों लक्षणों को एक साथ रखकर देखने से पता लगता है कि सुन्दर में जिस प्रकार एक ओर अवयव आदि का सामंजस्य रहता है, उसी प्रकार दूसरी ओर उस सामंजस्य में हृदयगत भावों के साथ अन्तःस्थित भाव तथा रसादि की बहिःस्फूर्ति भी प्रकाशित होगी। यूनानियों ने स्वाभाविक अवयव-सामंजस्य की अभिव्यक्ति में ही सौन्दर्य का दर्शन किया है। उसके आगे उनकी दृष्टि नहीं गई है, किन्तु धीरे-धीरे मानवजागरण के साथ-साथ सौन्दर्य के सम्बन्ध में भी अनेक नये भाव उदित हुए हैं। सौन्दर्य के सम्बन्ध में इन कई प्रधान विचारों का ध्यान में रखकर विचार करने से उनमें एक स्वजातीयता का पता चलता है। इस प्रकार की धारणा के आधार पर उन सबमें एक नवीन सामंजस्य उपस्थित किया जा सकता है या नहीं, इसी बात का विचार करने के लिए हमने इस ग्रंथ की रचना की है।

चीनी लोगों के सम्बन्ध में हम विशेष रूप से परिचित नहीं हैं। मुना जाता है कि ईसा के २५०० वर्ष के पूर्व भी चीन में अरुण-पद्धति प्रचलित थी। कहा

1. Among the ancients the fundamental theory of the beautiful was connected with the notions of rhythm, symmetry, harmony of parts, in whom with the general formula of unity in variety. (Bosanquet, History of Aesthetics P 4)
2. Among the moderns we find that more emphasis is laid on the idea of significance, expressiveness, the utterance of all that life contains, in general, that is to say, on the conception of the characteristic (P 5,)

जाता है कि राजा 'चाङ्ग' ने ईसा के २२०० वर्ष पूर्व एक चित्रकार को एक नेत्र अंकित करने के लिए दिया। चित्रकार ने तीन वर्ष के अनन्तर राजा को उसका चित्र अंकित करके दिया। राजा ने देखा कि उस चित्र ने केवल एक ताल में अंकित किया गया है। यह देखकर राजा के क्रोध होने पर चित्रकार ने कहा कि एक काठ का घर बनवाये और चारों ओर से प्रकाश रोककर यदि उसमें केवल एक छोटी बिड़की से आने वाले प्रकाश में चित्र को देखें तो उस चित्र की वास्तविक मर्यादा का पता लग सकता है। ऐसा ही करने पर राजा ने देखा कि तेन के ऊपर विचित्र प्रकार के प्राणी सर्प, पक्षी, अश्व, रथ आदि अंकित किये गये थे। ई० पू० २२० के चित्रकार लि: के विषय में प्रसिद्धि है कि उसने एक वर्ष इत्र में नद, नदी, गिरि उपत्यका आदि के साथ तात्कालिक चीन राज्य का एक मान-चित्र खींचा था। राजा ह्वेनत्—ई० पू० १२२—ने कहा है कि उनके समय के चित्रकार एक-एक बाल तक अंकित कर सकते थे। किन्तु वे भावान्वितजन में समर्थ नहीं थे। लि सिपाङ्ग—ई० पू० ८०—ने कहा है कि उसके समकालीन चित्रकार प्रायः इस प्रकार प्राणियों का चित्र अंकित थे कि अन्य प्राणी उनको अपना ही चित्र मानकर उसके निष्कर्ष चले आते थे। ई० पू० द्वितीय शतक से चीन देश में मनुष्य की छवि अंकित करने की पद्धति प्रचलित थी और कन्फ्यूशियन्स तथा उनके शिष्य-वर्ग की भी अनन्क प्रकार की बहुत-सी पुस्तकों की चर्चा मुनने में आती है। चीन देश में उस समय भी मुद्रण-प्रथा नहीं थी। ई० १३६८ तथा १३६८ की छपी हुई चित्रों की पुस्तक केम्ब्रिज पुस्तकालय में नगदित है। ईसा के दूमेरे से चौथे शतक तक छवियाँ प्रायः रेशम या कागज पर अंकित की गई हैं। प्राचीन काल में चीन में साधारणतः सफेद, हरिद, नील और लोहित रंगों का व्यवहार होता था। चीनी चित्रकार प्रायः बहुत-सी विधाओं में पारंगत हुआ करते थे। चेङ्ग ह्याङ् के सम्बन्ध में गाडल्म (Giles) ने प्रशंसा की है।^१ से यङ्ग (Jsa. young) के सम्बन्ध में कहा जाता है कि उन्होंने पंच शास्त्र (पाँच कलात्मक) के पत्थर पर अंकित कर दिया था। उनके दो चित्रों का पता चलता है, जिनमें एक शिजावान का है और दूसरा स्त्री संघ का है। उस समय प्रतिकृति अंकित करने की ऐसी पद्धति प्रचलित थी कि जिसकी छवि चित्र-गैलरी में अंकित की गई दिखाई न देती उसे लोग नितान्त अकिञ्चित्कर मानते थे। चीन में सौन्दर्य-प्रति

1 The first of these is Chang Heng, who was famous in his youth for a knowledge of the five classics and for his skill in the six fine arts, to wit ceremonies music, archery, chariotting, calligraphy, and mathematics (History of Chinese Pictorial Art, P. 7)

इतनी बड़ी हुई थी कि कन्फ्यूशियस (Confucious) ने एक बार दुःखी होकर कहा था कि मनुष्य जितना सौन्दर्य को पसन्द करता है उतना धर्म को नहीं करता।^१

प्राच्य हान् (han) वंश के इतिहास में लिखा है कि ६१ ई० में सम्राट् भिङ्ग जे (Ming Ji) ने बौद्धधर्म के सम्बन्ध में संवाद संग्रह करने के लिए भारतवर्ष को व्यक्ति भेजे थे। इससे पूर्व ३०० वत्सर तक चीन वासियों ने भारतवर्ष के बौद्धधर्म के सम्बन्ध में थोड़ा-बहुत सुना ही था, उसके सम्बन्ध में विशेष कुछ न जानते थे। ६ वत्सर के पश्चात् वह कश्यप मृदंग (Kassap Madang) को साथ लेकर चीन की राजधानी में गये और वहीं उनकी मृत्यु हुई, किन्तु उनके साथ अनेक बौद्ध छवियाँ और मूर्तियाँ थीं। बौद्धमूर्ति और छवि के साथ चीनिया का यही प्रथम परिचय था। पहले ही कहा गया है कि उस समय के चित्रकारों ने प्रधानतः जीवन्त मानव की ही प्रतिकृति अंकित की है। इसी समय मा युवान् (Ma Yuan) ने उनके भतीजों को उपदेश देने हुए कहा कि किसी बड़ी वस्तु को अंकित करने की चेष्टा न करके किसी छोटी वस्तु को अंकित करना ही उचित है। २ ई० २४७ में वू (Wu) वंशीय लोगों ने एक समाधिमन्दिर बनाकर उसमें अनेक प्रकार के प्राचीन ऐतिहासिक और पौराणिक चित्र भास्कर्य में अंकित किये। १७८६ ई० के उत्तिकारा के द्वारा इसका आविष्कार हुआ था। प्रा. चवन् (Prof. Chavannes) ने इन्हीं चित्रों को अपने विस्तृत ग्रंथ में प्रकाशित किया था एवं उन पर वेंडीलोनिथा या असीरिया के प्रभाव को अस्वीकार किया था। उन्होंने कहा है कि दोनों में सादृश्य तो जान पड़ता है, किन्तु उसका कारण यही है कि प्राचीन मानव एक ही प्राकृतिक तथा सामाजिक अवस्था में पले और बढ़े है अतः उनका शिल्प-चिन्त भी एकजातीय है।^३ ईसा के तृतीय शतक में साउ नामक चित्रकार ने एक रेशमी टुकड़े पर ५० फुट ऊँची एक मूर्ति अंकित की थी। यह मूर्ति संभवतः बौद्धमूर्ति थी। इसी समय से बौद्ध विषयों के अनेक चित्र अंकित होने आरम्भ हो गये थे। यद्यपि चीन आदि में बौद्ध चित्रों का प्राबुध्य है, किन्तु योरोपियों के समान ही उन्होंने भी बहुत-से लोगों के लौकिक चित्र ही अंकित

- 1 I have never yet seen any one who loves virtue as he loves beauty
- 2 Though you may fail in drawing a swan, the result will at any rate be like a duck, whereas if you try to draw a tiger you will only turn out a dog
- 3 En fait, on découvre des rapports entre les premiers essais artistique de tous les peuples parce que partout les mêmes causes produisent les mêmes effets, mais il faut se rappeler que, par une corollaire de ce principe, rien n'est ni simple ni pas duction

किये हैं। भारतीय चित्रों में जितना धर्मबहुल चित्रों का प्राचुर्य है उतना चीन आदि में नहीं है। भारतवर्ष में बहुत-से क्षोदित निच और भास्कर्य नूति होने पर भी भास्कर या चित्रकारों में से प्रायः एक का भी नाम नहीं पाया जाता। इनके विपरीत चीन में परम्परा रूप में अविनाश चित्रकारों के नाम मिलते हैं। चौथे और पाँचवें शतक में भी सुप्रसिद्ध चित्रकारों का नाम मना जाता है। 'कुक्डन्दी' ने एक बार एक बौद्ध-विहार को दस लाख मुद्राएँ देना स्वीकार किया था। दरिद्र होने के कारण बौद्ध-मित्र उसके इस कथन पर विश्वास न कर सके। जब उन्होंने उन से धन माँगा तो वह घर में एक माह तक घुसा रहा और वहाँ बन्द रहकर ही उसने एक विमल-कीर्ति मूर्ति अकित की जिसकी सुन्दरता देखकर लोगों ने इतना चढ़ावा चढ़ाया कि उसी से मरलतया दस लाख मुद्राएँ एकत्र हो गईं। यहाँ अधिक न कहकर हम इतना और कहना चाहते हैं कि ईसवी पूर्व चतुर्थ शतक से ही चीनियों में चित्रों के प्रति विशेष अनुराग दीप्त पड़ता है। चित्रकारों ने प्रायः प्रकृति तथा चित्रों से उत्पन्न होनेवाले आनन्द को अन्य वस्तुओं से उत्पन्न होनेवाले आनन्द की अपेक्षा श्रेष्ठ ठहराया है। वेंग वे (Wang Wei) के कथनों में भी हमारी यह बात प्रमाणित होती है।^१ पाँचवी-छठी शता के शिहो महाशय के सम्बन्ध में प्रसिद्धि है कि किसी व्यक्ति का चित्र अकित करने के पहले वह उसे केवल एक बार देखते थे और फिर उसका दृ-व-हू वही रूप अकित कर देते थे। इन्होंने चित्रविद्या के सम्बन्ध में अनेक ग्रंथ लिखे हैं। उन्होंने चित्र के लक्षण में बताया है कि उसे द भागों में बाँटा जा सकता है। किन्हीं से नजीवता (रिटमिक वाइटैलिटी) प्रकट होती है, किन्हीं में अश्वय-सम्पन्न (एनाटॉमिकल स्ट्रक्चर)। इन्हीं प्रकार यदि किसी से प्रकृति के साथ सादर्य (कनफरमिटी विद नेचर) प्रकट होती है तो किसी से वर्ण-सामञ्जस्य (स्ट्रुक्चरलिटी ऑफ़ कलरिङ्ग) और किसी से चित्रित का सन्नि-वंश-वैचित्र्य और सामञ्जस्य (आर्टिस्टिक कम्पोजीशन एण्ड ग्रुपिङ्ग) अथवा किसी से प्राचीन चित्रों की अनुकृति मात्र प्रकट होती है। सातवीं शती से चीन देश में भित्ति-

1 To gaze upon the clouds of autumn — a soaring exaltation in the soul; to feel the spring breeze stirring wild exultant thoughts, what is there in possession of gold and jewels to compare with delights like these? And then to unroll the portfolio and spread the silk, and to transfer to it the glories of flood and bell, the green forests, the blowing winds, the white water of the rushing cascade, as with a turn of the hand a divine influence descends upon the scene. These are the joys of painting (Giles P. 25)

चित्र की प्रथा चल पड़ी थी। छठी शती से ही वहाँ अत्यन्त विख्यात चित्रकारों का पता चलता है। ग्यारहवीं शती में कुओत्ति नामक चित्रकार ने प्रकृति-चित्र के सम्बन्ध में एक ग्रंथ की रचना की जिसमें उन्होंने दूरत्व, गम्भीरता, वायु, आलोक, वृष्टि, अन्धकार, रात्रि, प्रभात एवं चारों ऋतुओं के सम्बन्ध में अपने विचार प्रकट किये हैं और चित्र में उनके प्रकारानुसार पर विचार किया है। इस ग्रंथ में विभिन्न कालों में प्राकृतिक जगत् की परिवर्तित छटा का वर्णन किया गया है।^१ एक-दूसरे स्थल पर उन्होंने कहा है कि प्रकृति के साथ तन्मय होने पर ही दृश्य की महत्ता प्रकट होती है।^२ उन्होंने यह भी कहा है कि पर्वतों में तीन प्रकार का दूरत्व होता है। १—उच्चता, २—गम्भीरता तथा ३—समभूमिता ही वह तीन प्रकार हैं। यह तीनों प्रकार का दूरत्व तीन प्रकार के रंगों से व्यक्त होता है। पर्वत के तलदेश से शिखर की दूरी उसकी उच्चता कहलाती है। पर्वत के सामने से उसके पीछे तक की दूरी को गम्भीरता कहने हैं और पर्वत का विस्तार उसकी समभूमिता कहलाता है।^३

‘कु ओ सि’ का मत है कि काव्य एवं छवि दोनों एकजातीय होते हैं। काव्य और छवि में इतना ही अन्तर है कि पहले में आकृति नहीं रहती और दूसरे में रहती है, एक मूर्त होता है दूसरा नहीं। जापानियों में एक ऐसा प्रवाद प्रचलित है जिससे जापानी शिल्पकला के मर्म को समझा जा सकता है। उनके यहाँ कहा जाता है कि शान्द छवि का नाम काव्य है और अशान्द काव्य का नाम है छवि।

- 1 He discusses distance, depth, wind and rain, light and darkness, also the differences of night and morning at the four seasons of the year. How in a painting the spring hills should melt as it were into a smile, how the summer hills should be as it were a blend of blue and green, how the autumn hills should be clear and pure as a honey cake and how the winter hills should appear as though asleep (Giles P. 115)
- 2 The artist must place himself in communion with hills and streams and the secret of the scenery will be solved
- 3 Hills have three distances. From the foot looking up to the summit is called height distance from the front looking to the back is called the depth distance. From near hills looking away to far off hills is called level distance. The colour of the height distance should be bright and clear, that for depth distance, heavy and dark, that for level distance may be either bright or dark. Hills without clouds look bare, without water they are wanting in fascination, without paths they are wanting in life, without trees they are dead, without depth distance they are shallow, without level distance they are near and without height distance they are low (Ibid P, 116).

‘सुशी’ ने कहा है कि चित्रविद्या हाथ और आँख के सम्मिलित कार्यकौशल पर निर्भर है, अतएव वह शिक्षा देकर किसी को सिखाई नहीं जा सकती।^१ एकादश शताब्दी के ‘ओवड सेन’ के सम्बन्ध में बताया जाता है कि वह चित्रकन अथवा चित्र-दर्शन के समय एकवारगी समाविष्ट हो जाने थे। ‘मु तु पो’ ने उनके सम्बन्ध में लिखा है:

Brocaded cases and rollers tipped with
rhinoceros-horn he piled upon the
ivory-mounted couch .
Forked sticks and sequent scrolls bring back
to us the glories of the clouds
As the hand unwinds the horizontal scroll,
we feel a breeze arise ,
And all day long, without haste, we
spread the pictures out.
Our wandering minds are deeply stirred.
our hearts are purified.
Our souls are lifted up by the beautiful
scenes thus set before our eyes (Ibid P 128)

रॉजर फ्रे (Roger Fry) ने कहा है कि योरोपीय लोग जिस मनोयोग से योरोपीय चित्रों को समझने का प्रयत्न करने हैं. उन्ही मनोयोग से यदि वे चीनी चित्रों को भी समझना चाहें तो उन्हें कोई कठिनाई नहीं होगी। यह ठीक है कि चीनी चित्रों में भिन्न प्रकार के देवी-देवताओं की मूर्ति अंकित है, किन्तु उनकी रेखाकन-पद्धति योरोप के अनुरूप होने के कारण उन्हें कठिनाई न होगी। इसी प्रकार ऐसे बहुत-से योरोपीय शिल्पी हैं जिनकी अकन-पद्धति चीनियों के समान जान पड़ती है।^२ तात्पर्य यह है कि चीनियों की वर्ण-रचना योरोपियों की दृष्टि

- 1 The art of drawing cannot be taught, for it depends upon co-ordination of hand and eye which comes about unconsciously , how can you then impart that of which you are un conscious.
- 2 They are so similar that I could point to some much loved European artists who are nearer in this respect to the Chinese than they are to other great European artists. It has to begin with colour schemes that are preeminently harmonious to the European eye. It is the same general notion of logical and clear co ordination of parts within the whole. It ends at a similar equilibrium, and it does not allow the elaboration of details to destroy the general structure (Transformations, P 68)

में किसी अनामजस्य की सृष्टि नहीं करती। उन चित्रों को देखने से भी उनके विभिन्न अंगों में एक सामजस्य समुचित रूप में व्यक्त होता जान पड़ता है और उससे एक समग्र मूर्ति का प्रभाव मन पर पड़ता है। इस बात की सावधानी बरनी गई है कि वर्णन इतना अधिक स्पष्ट न हो जाय कि उससे मूर्ति को हानि पहुँचे। कहा जा सकता है कि यद्यपि चीनी चित्रकार ध्यानमग्न होकर चित्र अंकित करते थे, तथापि बहिर्जगत् से वे कभी विमुख नहीं हुए हैं। इसके विपरीत वं उसके प्रति भी यथासंभव सचेत रहे हैं। चीनियों ने डिम्बाकृति आकाश-रचना-पद्धति से अपने चित्रों में वर्तुलता दिखाई है। योरोपीय शिल्प के आरम्भ में हमे रेखा-पद्धति की प्रधानता देखने को मिलती है। बाद में चलकर जैसे-जैसे चित्रकार के मनोभावों में स्पष्टता आती गई, वैसे ही रेखा-पद्धति से उनका साथ छूटता चला गया। शब्द-लेखन पद्धति से उत्पन्न होने के कारण चीनियों का चित्र-शिल्प विशेषतः रेखाओं को प्रधान मानकर चला है। किन्तु चीनी-रेखापद्धति हिन्दू रेखापद्धति के समान सहज जीवनमय नहीं है वरन् उसके साथ बर्तित्व प्रभृति इतालवी चित्रकारों की रेखा-पद्धति की तुलना की जा सकती है। दोनों में ही रेखा-विन्यास तथा छन्द के द्वारा कल्पना का पूर्ण विलास प्रकट होता है और छन्द सहज, सावलील भाव से प्रवाहित होते जान पड़ते हैं। इस पद्धति के होते हुए भी चीनी-शिल्प में वर्तुलता को अभिव्यक्ति मिली है। भारतवर्ष रेखा-पद्धति निरन्तर तरंगित बंकिमता का आश्रय लेकर जीवनान्दोलन को प्रकट करती थी, किन्तु चीनी रेखा-पद्धति में मानो सरल रेखाओं के सहारे केवल कोणों (एंगिल) में ही बंकिमता को स्थान मिल सका है। रेखा-पद्धति की समानता रहते हुए भी चीनी-पद्धति भारतवर्षीय पद्धति के समान सहज और स्वाभाविक नहीं है। चीनी लोग जिस डिम्ब-पद्धति से वर्तुलता की सृष्टि करते हैं, उसके साथ योरोपीय पद्धति-बहुभुज क्षेत्र (पॉलीगोन) की वर्तुलता की समानता है। योरोपीय वर्तुल पद्धति कुछ समतल (प्लेन) के सन्निवेश के द्वारा सधती है। चीनी लोग ऐसा न करके डिम्ब-पद्धति से ही वर्तुलता का काम चला लेते हैं। आश्चर्य तो यह है कि ब्रैनर्सी (Bransford) और मैलन (Maillet) आदि योरोपीय चित्रकारों ने अनेक बार चीनी-पद्धति के अनुसार चित्र अंकित किये हैं। योरोप की अपेक्षा चीन और भारतवर्ष में प्राणि तथा उद्भिद्-जगत् के साथ मनुष्य के सम्बन्ध की ओर विशेष ध्यान रखा गया है। इसी कारण इनके अंकन करने में चीनी लोग विशेष निपुण जान पड़ते हैं। मनुष्य की दृष्टि से प्राणि को न देखकर उन्होंने उसे उसी की दृष्टि से देखा है। यूनानियों ने भी प्राणिशरीर का ध्यानपूर्वक देखकर ही उनके पूर्ण

अलंकृत चित्र अंकित किये हैं। फिर भी उनके द्वारा प्रदर्शित प्राणिशरीर का सामंजस्य अनेक कल्पित वहिरंग और आरोपित मादृश्यों पर आधारित है। प्राणियों के अंतरंग का जैसा ज्ञान चीनियों को था वैसा यूनानियों को नहीं था। यही कारण है कि चीनियों द्वारा अंकित प्राणि के चित्र से जीवन का अपना-अपना भाव स्वाभाविक सामंजस्य के साथ प्रकट होता है। आन्तरिक महानुभूति और अन्नः योग के सहारे प्राणि-चित्त में पैठकर चित्र अंकित करने पर प्राणि-शरीर का दृश्य परिचय मिलता है। योरोपीय लोग चित्रों में उस आन्तरिक अभिव्यक्ति से काम नहीं ले पाते, अतएव उनके चित्रों में वैसा परिचय मिलना कठिन ही है। वस्तुमान काल में योरोपीय शिल्प में चीनी प्रभाव क्रमशः बढ़ रहा है। मारनवर्गीय बौद्ध-आख्यान और चित्रों के प्रभाव से चीन असंदिग्ध रूप से प्रभावित हुआ है। फिर भी यह नहीं कहा जा सकता कि चीनी शिल्प को भारती-शिल्प ने जन्म दिया है। भारतीय शिल्पकला के चीन में प्रसारित होने के बहुत पूर्व से ही चीनी शिल्पपद्धति अपना रूप व्यक्त कर चुकी थी। भारतीय धर्म और शिल्प-पद्धति चीन में प्रसारित होने पर भी चीनी प्रभाव से प्रभावित होकर बहुत बदल गई है। उदाहरणतया, भारत-वर्ष में पाई जानेवाली बोधिसत्व की सभी मूर्तियों का आकार-प्रकार बहुत कुछ साधारण मनुष्य के समान है एवं पृथ्वी के सामान्य नग-नारी, वृक्ष-लतादि के साथ ही इन्हें चित्रित किया गया है। उनकी कक्षा मानो इस लोक के आवरण के बीच से भरी पड़ती है। किन्तु चीनी लोगों ने भारत का यही स्वाभाविक सर्वात्मभाव उनका भी आन्तरिक स्वाभाव नहीं बन गया था। इस कारण उनके बीच इस भाव का प्रचार होने पर भी उन्होंने इसे एक लोक-व्यापार के समान पृथक् रखने की चेष्टा की थी। उन्होंने बोधिसत्व में मनुष्यत्व की अपेक्षा देवत्व को ही देखाने की चेष्टा की। ऐसा लगता है मानो बोधिसत्व की कक्षाद्वारा इहलोक-निरपेक्ष होकर किसी स्वर्गलोक की निधि है। लारेस बिनयान (Laurence Binyon) ने अपने ग्रंथ 'द स्पिरिट ऑफ मैन इन एशिया' में इसी भाव को व्यक्त किया है।^१

- 1 Those gracious presences which they sought to evoke, those incarnations of boundless power, boundless wisdom, boundless compassion were already for them remote from the actual world of life. They were not conceived as the Indian artists conceived them in terms of the humanity around them, familiar to their eyes from infancy but were already distant in the world of the spirits. No doubt when we recall the great Bodhisattvas at Ajanta, surrounded by earthly forms and the green growths of earth—a human shape in which we can feel the pul-

बौद्धधर्म के चीन में प्रसारित होने से पूर्व उन लोगों का विश्वास था कि उनके देश के अनेक गुहावासी ऋषि अध्यात्म-शरीर से अमरलोक की यात्रा कर चुके हैं। उन्होंने तूलिका द्वारा रेखाओं में रेशमी कर्त्रों पर इस अध्यात्म-शरीर का अतिप्राकृत रूप अंकित करने में पटुता प्राप्त की थी। इन बोधिसत्वों को अंकित करने के समय उन्होंने अपनी वही विशेष पटुता दिखाई है। अनन्त ज्ञान, अनन्त कदवा और अनन्त वार्य के आकर बोधिसत्व को उन्होंने अति सुन्दर रूप में आकाशमय देह में व्यक्त किया है। चीनी लोग परोपीयों के समान ऐहिक व्यवहार-जगत पूर्णतया भग्न रहते थे। इस कारण अध्यात्म-जीवन सर्वातिशायी ज्ञान और कदवा की छवि अंकित करने के लिए वे उन्हें अतिअप्राकृत रूप दिये बिना न रह सकते थे। भारतीय दृष्टि से अध्यात्म-जीवन इसी जगत् में ही स्थल, जल, वायु, नर-नारी, जड़-प्रकृति, मानवेतर चेतन प्राणि आदि में श्रोतप्रोत और व्याप्त है।^१ उसके लिए हम कल्पना का आश्रय लेते हैं, अन्य किसी भी वेश में इस प्रकार की मान्यता प्रचारित नहीं जान पड़ती। हमारे यहाँ उपनिषदों में कहा गया है : “यः ओषधीषु यो वनस्पतिषु” अर्थात् वह ओषधि अथवा वनस्पति आदि में सर्वत्र रमा हुआ है।

यूनानी कला ने जिस प्रकार भारत में प्रवेश करने ही अत्यन्त अल्पकाल में ही भारतीय शिल्पी के चित्त में स्थान ग्रहण कर लिया और उसे मिला-जुलाकर गांधार-कला की सृष्टि की, उस तरह चीन में भारतीय कला को ग्रहण नहीं किया गया। चीनियों ने भारतीय कला को स्वानुकूल परिवर्तित करके ही ग्रहण किया। इसी कारण चीन के बौद्ध-शिल्प की स्वतन्त्रता अदृश्य बनी रही और इसी चीनी प्रभाव से नवोज्जीवित बौद्ध-शिल्प भारतवर्ष के उस शिल्प के तिरोधान हो जाने के बाद भी बहुत काल तक प्राणवान बना रहा। भारतवर्ष में उपनिषद् और बौद्धधर्म ने

sation of the blood beneath the skin something seems to be lost. We turn to the creation of the Chinese painters and the reality of the forms is diminished. To the Chinese worshipper even the type of countenance, the mould of bodily shape no less than the folds and adjustment of the dress would be strange and different from anything he saw in his own life. These Bodhisattvas came to him as visions from the unknown.

1. Perhaps it is only natural that the Chinese, a people so deeply attached to earth and earthly things, should, when they seek to evoke spiritual presences intensify their unearthliness. For them the spiritual element is not as with the Indians, something invisibly pervading and inseparably belonging to human life. (Binyon) (Ibid. P 65).

जिन सत्व का प्रचार किया, चीनियों ने भी बहुत-से लोग महर्षि लाउत्स की शिक्षा के पूर्व उससे प्रभावित हुए थे। लाउत्स (दूसरी शताब्दी) ने कहा है कि आत्मवसन ही जीवन है। समस्त वासनाओं से मुक्ति पाना ही हमारा एकान्त लक्ष्य है। अन्तर्वासना से मुक्ति और बाह्य निष्क्रियता ही साधु को चरमगति है। इस भागमूलक जगत् में निरन्तर कानना और क्रिया के बन्धन में रहकर हम अपने निश्छल, शान्त स्वभाव को नष्ट कर देते हैं। एकनात्र वासना-तमग हो ऐसा साधन है जिससे साधु बाजल्वभाव प्राप्त कर लेते हैं—उनका सरल जीवन शिशु के समान कोमलता से पूर्ण हो जाता है। जो यथार्थ साधु हैं वे जानते हैं कि उनकी अहंबुद्धि उनके स्वरूप से पृथक् है। इसी कारण उन्होंने किसी बाह्य या आन्तर वस्तु को साध्य नहीं माना है। वे लाभालाभ में भी सुखी या दुखी नहीं होने। सर्व-भूत से एकान्त निरपेक्षता ही साधु-जीवन का लक्ष्य है। जगत का आदिकारण नामहीन, सत्ताहीन और अव्यक्त है। इसका लक्षण देते हुए हम शून्यता पर जा पहुँचते हैं। इसे हम ताओ (Tao) कह सकते हैं। यह ईश्वर का भी आदिकारण है। जगत को हम मान लेते हैं, इसीलिए इसे आपेक्षिक रूप से नान दिया जाता है। इसी में जगत को उत्पत्ति, स्थिति और व्याप्ति है। जिस प्रकार जल किसी को भी बाधा नहीं देता और एकान्त-निरपेक्ष रहता है वह ताओ-मार्ग भी उसी प्रकार का है। जिस प्रकार जल कोमल और मृदु होते हुए भी अपनी मृदुता के द्वारा ही अति दृढ़ को भी क्षुरण करने में समर्थ होता है, जिस प्रकार वह समस्त छिद्रों में व्याप्त हो सकता है और नाना प्रवाहों को अपने में ही धारण कर लेता है फिर भी अपनी स्वाभाविक विनय से सभी के नीचे स्थित रहता है और निम्न रहकर भी सभी उच्च प्रवाहों को अपने में लय कर लेता है, ताओ का भी यही लक्षण है। ताओ भी दृढ़, स्थिर है, परन्तु गतिशील भी है। यह निकट होते हुए भी दूर है और दूर रह कर भी निकट रहता है। इसी जल को उपमा का अवलम्बन करके चीनी शिल्पी ताओ धर्म को अजगर के रूप में अंकित कर सकते हैं। अजगर एक अप्राकृत जल-जन्तु है। यह नदी से उठकर आकाश में मेघ बनकर उड़ जाता है और फिर जल में आ पड़ता है। यह एक ओर जितना ही 'मर्थ भीषणानाम्' है, दूसरी ओर उतना ही सर्वव्याप्ति का प्रतीक भी है। लाउत्स ने इन्द्रियगत वेदना को स्वीकार किया है, और साथ ही उसमें निहित किसी अद्वितीय अव्यक्त देसी शक्ति का अनुभव भी स्वीकार किया है जो सब में समाकर भी सब को धारण किये है। इस स्पर्शानुसंधान के लिए मनन-व्यापार की किसी क्रिया को प्रधानता नहीं दी जा सकती, अपितु वह मानो उसे ग्रथ्य

दृष्ट रूप से प्रतीत होती है। लाउत्स एक प्रकार से शून्यवादी था। उसने कहा है कि जब मिट्टी से पात्र, द्वार एवं गवान्नादि बनाये जाते हैं तब उसी शून्य स्थान का ही महत्त्व हो जाता है। शून्य स्थान से उत्पन्न होने के कारण ही पात्र आदि के अवयव एवं द्वार आदि का सस्थान होता है। शून्य आकाश को परमार्थ सत्ता की दृष्टि से देखते हुए चीनियों ने उसे एक नये ढंग की आध्यात्मिकता में पूर्ण बताया है। इस कारण चीनदेशीय चित्र में शून्यता या आकाश को इस प्रकार दिवाया गया है। कि उससे एक नूतन आध्यात्मिकता प्रकट होती जान पड़ती है। चीनी प्राचीन काल से ही प्राकृतिक चित्र अंकित करना पसन्द करते थे। यद्यपि पम्पी के चित्र से पूर्व उनके रंगमंच के कारण कुछ कुछ प्राकृतिक दृश्य आँके जाते थे तथापि यह मानना पड़ेगा कि योरोप में नियमानुक्रम चित्रों का अंकन बहुत आधुनिककाल में ही आरम्भ हुआ है। टिटियन, काराची, पुस्य, क्लड, ब्रुहेल, रुवेन्स, रेम्ब्रेण्ट, कान्स्टेबुल प्रभृति ने योरोप में अति सुन्दर और मनोरम अनेक दृश्य अंकित किये थे, किन्तु उनके द्वारा अंकित प्राकृतिक दृश्य में वर्ण-सम्मिश्रण का ही विशेष प्राधान्य दिखाई देता है। इसके विपरीत चीनियों ने प्राकृतिक दृश्य के अंकन में रंगों का अति सामान्य प्रयोग किया है। वे प्रायः स्याही से ही प्राकृतिक दृश्य आँकते थे। उनका विचार था कि स्याही की आलोक-छाया में वस्तु का वास्तविक रूप सुन्दरता पूर्वक व्यक्त होता है। इसी प्राकृतिक चित्र के अंकन में चीनियों की जो अद्भुत प्रतिभा प्रकाशित हुई है उसके मूल में बाह्यजगत् के साथ या प्रकृति के साथ उनके एकान्त और अत्यधिक योग के दर्शन किये जा सकते हैं। जिस प्रकार भारतवर्ष में समाधि-योग के द्वारा चित्र का वस्तु के साथ आत्मा का ऐक्य सम्पादित करके चित्रांकन करने की विधि प्रसिद्ध है, चीन में भी उसी पद्धति का अनुसरण किया गया है। रंग की अपेक्षा रेखा के द्वारा अवयव-सन्निवेश की दिशा में उनकी विशेष दृष्टि रहती थी। चीनी शिल्प का विचार करने से प्रतीत होता है कि व्यावहारिक जगत के साथ चीनियों के चित्त की प्रबल महानुभूति है और नद-नदी, गिरि-कान्तार और शस्व-श्यामल भूभाग का प्रभाव चीनियों के चित्त को पहले से ही मोहित किये हुए था। ताओ धर्म से उन्होंने सीखा था कि एक अरूप की ही लीला समस्त जगन्मय तथा प्राणमयी होकर रहती है। वे केवल मनुष्य या पशु को ही प्राणमय रूप में नहीं देखते थे बल्कि गिरि तथा नदी आदि को भी एक प्रकार के सजीवों के साथ रखते थे। वे रूप के साथ अरूप को, शब्द के साथ निःशब्द को अपने चित्र में स्पष्ट व्यक्त करने की चेष्टा करते थे। बौद्धधर्म ने उनके जातीय जीवन

के साथ मिलकर उनमें जिस नवीन अध्यात्मबोध की सृष्टि की थी, जिन अलौकिक साम्य-मैत्री और करुणा के आदर्शों में उनको उद्बुद्ध किया था, ईसा के तीसरे शतक से ही उनके चित्रों में उसका परिचय प्राप्त होने लगा था। इनका कारण उन्होंने भारतीय चित्रकला के आदर्श और उसकी पद्धति को अपने प्रभाव से परिवर्तित करके एक नूतन शिल्प-रचना की सृष्टि की थी। इसके बाद जब दक्षिण शुंगवंशियों के काल में जैन-बौद्धमत का नूतन प्रादुर्भाव हुआ तब उनके प्रभाव से इनका शिल्प भी प्रभावित हो उठा। जैन-बौद्धों ने कहा है कि जिन प्रकार की पूजा-अर्चना, आचारपद्धति या ग्रंथ-पाठ की भी कोई आवश्यकता नहीं है। तत्त्वसाक्षात्कार करते हुए एकमात्र ध्यानयोग की आवश्यकता होती है। जापानियों पर भी इसका प्रचुर प्रभाव पड़ा था।

‘क्यूटो’ नगर के बाहर एक मन्दिर के बहिरांगण में चित्रकार सौआर्मी द्वारा अंकित एक उद्यान का चित्र है, परन्तु इसमें एक भी फूल या पत्ता नहीं है। यहाँ तक कि घास भी नहीं दिखाई गई है। एक चतुष्कोण भूमि के बीच बालू का ऊँचा-नोचा टीला दिखाया गया है। उसके ऊपर चार-पाँच शैलखण्ड अस्त-व्यस्त भाव से पड़े हुए हैं। अतः इसे उद्यान कहने का कारण क्या है इसका निर्णय करना दुःसाध्य है। यह जैन-बौद्ध प्रभाव से ही अंकित हुआ है और साकेतिक चित्र है। संभवतः इसका तात्पर्य यह है कि इसके भीतर भी एक प्राणशक्ति निरूद्धभाव से वर्तमान है, परन्तु बाहरी दृष्टि से वह दिखाई नहीं देती। हम ध्यान के द्वारा जिस प्राणशक्ति का साक्षात्कार करते हैं वह चर्मचक्षुओं या अनुमिति के लिए अग्रगण्य है। चीनियों ने जितना प्रयत्न बहिर्वस्तु के साथ-साथ आन्तरवस्तु को प्रकट करने का किया है, वैसा जापानी प्रायः नहीं कर सके हैं। वे बहिर्वस्तु की नितान्त उपेक्षा करके साकेतिक भाव से आन्तरवस्तु को दिखाने में विशेष रूप से लगे हैं। जापानियों का स्वभाव ही यह है कि वह किसी वस्तु को पूर्णतया जाने बिना नहीं सकते। इस विषय में वे बहुत कुछ भारतवर्षियों के समान ही कहे जायेंगे। एक जापानी स्त्री के सम्बन्ध में प्रसिद्ध है कि वह रणक्षेत्र में जाकर अपने मृत पुत्र के लिए रो रही थी। यदि कोई उसको सान्त्वना देने गया तो उसने कहा कि जो मर चुके हैं उनके लिए मैं नहीं रो रही हूँ, अपितु मुझे रोना इस बात का है कि अब युद्ध में प्राण देने के लिए मेरा और कोई पुत्र अवशेष नहीं रह गया। अनेक बार विधवा माताओं को छोड़कर पुत्रों को युद्ध में जाते हुए उनकी कर्तव्यहानि भय से माताएँ स्वेच्छापूर्वक आत्महत्या कर लेती थीं। जापानियों का स्वभाव है कि वे जिसे ग्रहण कर लेते हैं उसके सामने वह अन्य वस्तुओं को तुच्छ मानने लगते

है। जापानी जीवन का यही प्रभाव उनके चित्रों में भी प्रतिफलित हुआ है। अवान्तर सौन्दर्य की ओर दृष्टि न रखकर मूल लक्ष्य को व्यक्त करने में ही उन्होंने अपनी शक्ति व्यय की है। यद्यपि जापानो प्रथम दशा में चीनी शिल्प द्वारा प्रभावित हुए हैं, तथापि उन्होंने क्रमशः चीनी शिल्प का अतिव्रामाण्य करके अपने मनोभावों के अनुकूल नूतन चित्र-पद्धति की सृष्टि की है। जो लोग जापानियों को भली-भाँति जानते हैं वे निश्चयपूर्वक कह सकते हैं कि जापान रोमीय पड़नेवाली योरोपीय अनुकृति उनके हृदय को परिवर्तित नहीं कर सकी है। योरोपीयों ने जिन ज्ञान-विज्ञान के बल से नाना यन्त्रों का आविष्कार किया है, नाना प्रकार की सुख-सुविधा की व्यवस्था की है, जापान में योरोपीयों के प्रभाव को उतनी ही सीमा तक ग्रहण किया गया है। योरोप जापान के चित्त को नहीं जीत सका है, किन्तु ईसा के पष्ठ या सप्तम शतक में जब भारतीय बौद्धधर्म चीन देश से शक्ति ग्रहण करके जापान में प्रविष्ट हुआ, उसी समय वह जापान के चित्त में भी पैठ गया। इसी कारण भारतवर्ष, चीन और जापान की पद्धति से मिलकर जिस एक नवीन पद्धति का जन्म हुआ, उसके भास्कर्य पर मुग्ध हुए बिना नहीं रह जा सकता। बोधिसत्व की जापान में पाई जानेवाली मूर्तियाँ बहुत बार तो चीनी भास्कर्य को भी पीछे छोड़ देती हैं। सौन्दर्य को जापानियों ने इतना श्रेष्ठ माना है कि उसे केवल अद्वितीय भाव से चित्र या भास्कर्य में प्रयुक्त करके ही वे सन्तुष्ट नहीं हुए हैं, अपितु सौन्दर्याधायक वेशभूषा, गृहसज्जा आदि सभी में उनकी दृष्टि उस ओर गड़ी है। किन्तु जापान में गृह-युद्ध के साथ ही शिल्पकला का परिवर्तन भी आरम्भ हुआ और शिल्पी पूर्व के समान अपनी चित्र-पद्धति में माधुर्य का सन्निवेश न करके शक्ति का सन्निवेश करने लगे। चीन देश में भिक्षु का सर्वश्रेष्ठ स्थान था और योद्धा का सबसे निम्न। जापान में भी आरम्भ में प्रायः यही दशा थी। किन्तु इस गृह-युद्ध के बाद से योद्धा का स्थान क्रमशः ऊपर उठने लगा। इसी कारण मध्ययुगीन जापानी चित्रों में अनेक जापानी लड़कियाँ दिवाई जाती हैं। बोस्टन के चित्रागार में सुरक्षित समस्त जापानी युद्धचित्रों से बहुत लोग परिचित नहीं हैं। युद्ध व्यापार को सुव्यक्त करने के लिए सामर्थ्य और नीय का इन चित्रों से स्पष्ट परिचय प्राप्त होता है। जापानी उन सभी घटनाओं को जानते हैं, इसलिए वे उन्हें प्रतिष्ठा दे सकते हैं। हो सकता है कि योरोपीयों को वे चित्र वैसे न लगें। किन्तु १५वीं तथा १६वीं शताब्दी से मानो फिर लोगों को युद्ध से वितृष्णा हुई और धर्म की स्थापना के लिए चित्त लालायित हो उठा। इसी के साथ-साथ चीनी शिल्प का प्रभाव पुनः जापान में प्रवेश पाने लगा। इस

समय के चित्रों में मुक्ति और बोधि के अन्वेषण की चेष्टा प्रकट होने लगी थी, एवं जैन-बौद्धों का प्रभाव चित्रों में स्पष्ट दीखने लगा था। पहले ही कह दिया गया है कि किसी आचार या बहिरंग धर्म-पद्धति का अवलम्बन न करके चित्त-शुद्धि और ध्यान-साधना के द्वारा आत्मलाभ करना ही उनका मुख्य उद्देश्य था। जापानी चित्रों के सम्बन्ध में हमें अधिक प्रत्यक्ष ज्ञान नहीं है, अतएव यहाँ उनका और अधिक विचार न करेंगे। फिर भी अबतक जो कुछ कहा गया है उससे स्पष्ट प्रकट हो जायगा कि एक जाति के चित्त में किसी समय जो भाव प्रवाहित होने हैं, शिल्प में भी उन्हीं का अनुसरण होता है। शिल्प अन्तरंग मानव-जीवन की अभिव्यक्ति ही तो है। सौन्दर्य की उपलब्धि या उसकी सृष्टि नाना क्रमों से होनी है। विभिन्न युगों में जिस प्रकार विभिन्न जातियों और देशों की स्थायी चित्तवृत्ति में परिवर्तन होता है वैसे ही शिल्प-पद्धति में भी परिवर्तन होता जाता है। जिस प्रकार साहित्य चित्त की अभिव्यक्ति है उसी प्रकार शिल्प भी अन्तर की ही त्कृति है। इन दोनों में जातीय चित्त का अंगगिभाव से प्रकाशन होता है।

प्राच्य शिल्प के सम्बन्ध में विचार करना इस पुस्तक का मूल उद्देश्य नहीं है। हमारा विचार है कि केवल प्राच्य शिल्प ही नहीं सभी देशों के शिल्प में आत्माभिव्यक्ति की एक विशेष प्रणाली होती है। उसी प्रणाली के माध्यम से किसी काल-विशेष की जाति-विशेष का स्वभाव तथा उस जाति के चित्त की स्थिति का अनेक काल से चली आती चित्त-स्थिति से ऐकान्तिक योग हुआ करता है। भिन्न-भिन्न कालों में परिवर्तित चित्तवृत्ति का मूलतः स्थायी चित्तवृत्ति से सम्बन्ध होता है। अतएव यदि हम जाति-विशेष के स्वभाव और उसकी प्रणाली-विशेष से परिचित नहीं होते तो उसके शिल्प को भी नहीं समझ सकते। ऐसी दशा में उसके सौन्दर्य या माधुर्य से भी हममें न तो कोई विशेष प्रतीति उत्पन्न होती है न हर्ष ही उत्पन्न होता है। इन्हीं विशिष्ट-जातीय चित्र-पद्धतियों के साथ परिचित कराने की शिक्षा ही चित्र-शिक्षा कहलाती है। रॉजर फ्रे ने इसीलिए कहा है कि कला-कृतियों के सुचारु ज्ञान के लिए हमें विभिन्न देशीय पद्धतियों का ज्ञान रखना आवश्यक है, जिससे कि हम परम्परा उनका सम्बन्ध जान सकें।^१

- 1 It should be realised that the intelligent understanding of the artistic products of mankind is a quite serious profession, and one who requires a very thorough and somewhat special training from comparatively early years. . . . The idea would be that the student should acquire such a wide knowledge of artistic form as exemplified in all the various known cultures of the world, that, when in presence of any new form he would

इस सम्बन्ध में जर्मन जाति विशेष अग्रणी है। अब लोग पुरानी सभ्यता के आज तक अग्राय माने जानेवाले शिल्प के प्रति भी विशेष ध्यान और मनोयोग से काम ले रहे हैं और योरोपीय कला से उनका सम्बन्ध स्थापित करने के लिए सचेष्ट होख पड़ते हैं। पाश्चात्य योग की दृष्टि से देखने पर यह सिद्ध होता है कि जातिगत विभिन्नता के रहने पर भी सभी जगह के शिल्प-कला में एकता होती है। यही एकता शिल्प का प्राण है। इस ऐक्य-दृष्टि के उन्मेष से ही शिल्प दृष्टि वा उन्मेष होता है। जब हम नाना भेदों में भी सौन्दर्य की एकता का परिचय पाने लगते हैं, तभी यथार्थ शिल्पबुद्धि उत्पन्न होती है। साधारणतः हमारा चित्त देशाचार और अभ्यास के प्रभाव से ऐसा विकृत हो गया है कि अबान्तर सम्बन्धों से सौन्दर्य को मुक्त करके उसे हम साधारण, स्वाभाविक रूप में देख ही नहीं पाते। इन्हीं मुक्त रूप को देखने की समझ आने पर ही हम स्वाभाविक रूप से सौन्दर्य को जान लेंगे।^१

बोशके (Lo-anquette) ने अपने ग्रंथ 'हिस्ट्री ऑफ ऐस्थेटिक्स' में ऐन्द्रिय अथवा कल्पित रूप में प्रकाशित वस्तु-धर्म को सुन्दर कहा है।^२ यह सच है कि सौन्दर्यग्रहण के माध्यम ही आनन्द प्राप्त होता है, किन्तु इस आनन्द को सौन्दर्य का अवच्छेदक धर्म (डिटरमिनिङ्ग एट्रीब्यूट) नहीं कहा जा सकता। वैसा करने पर हमें सौन्दर्य-जनित आनन्द से अन्य प्रकार के आनन्द का भेद दिखाना पड़ेगा, किन्तु आनन्द के सम्बन्ध में इस प्रकार का कोई व्यवर्तक धर्म (डिफरेंशियेटिंग स्पेशल)

recognize its kinship and analogies with other forms belonging to different ages and countries (Transformation Page 51—Roger Fry)

1. Probably certain artists were the first to see the aesthetic significance of Negro and Polynesian Sculpture, but the German Kunstforschers were quick to accept the hint from them and to begin serious study and the careful collection of such works. With no less enthusiasm have they, more than any other people, given to Peruvian and Maya remains the kind of attention which was once regarded as only applicable to European art. This, then, is the point I wish to make. If the study of art history be carried on as a comparative study of all sculptures alike, we get an antidote to the kind of orthodoxies and a priori judgments, which results from a narrow concentration. The Kunstforscher under such conditions attains by another route to something of the freedom of the artist, to whom the object in itself is everything, —its historical references of no interest.
2. It would be sufficient to define beauty in as far as expressed for sense-perception or imagination.

नहीं बताया जा सकता यदि हम उस वम का निर्देश करने के लिए 'सौन्दर्य' का उपाधि स्वरूप किसी मन भाव से उसका जन्य-जनक संबंध बतावे तो उस मनोभाव में ही सौन्दर्य मानना पड़ जायगा। इस कारण रस या आनन्द को सौन्दर्य के लक्षणों में नहीं रखा जा सकता। अनेक लोगों ने अनेक दान सौन्दर्य के लिए परिभाषा रूप में 'सुन्दर' शब्द का प्रयोग कर दिया है। यहाँ तक कि गेटे (Goethe) ने आत्मसृष्टि या आत्माभिव्यक्ति को शिल्प का प्राय मान लिया है तब भी उन्होंने यह कहा है कि यदि आत्मसृष्टि सौन्दर्य-मण्डित न हो तो यथार्थ कला को सिद्ध नहीं होती। इस रूप में सौन्दर्य का लक्षण निर्धारित करने पर आत्मा-श्रय दंप का आना अनिवार्य है। लक्ष्य का उल्लेख करके लक्षण-वाक्य बनाना संभव नहीं होता।

श्लेगेल (Schlegel) ने कहा है कि मंगल की मुख्यमय अभिव्यक्ति ही सौन्दर्य है। किन्तु हम पहले ही दिवा आये हैं कि सुखाभिव्यक्ति के आधार पर सौन्दर्य का लक्षण नहीं बनाया जा सकता, क्योंकि सुख अनेक कारणों से उत्पन्न हो सकता है। बहुता ने निष्प्रयोजन आनन्द को ही सौन्दर्य माना है, किन्तु केवल सौन्दर्य के स्थान पर ही निष्प्रयोजन आनन्द अटित होता हो, ऐसा नहीं कहा जा सकता। मनुष्य के प्रति सहानुभूति, कीड़ा-कौतुक आदि के दर्शन या धर्म सम्बन्धी विचारों से भी अनेकों के चित्त में निष्प्रयोजन आनन्द का सर्जन हो सकता है, किन्तु केवल इसी आधार पर उसे सौन्दर्य का आनन्द नहीं कह सकते। गेटे ने कहा है कि कान्त, कोमल आत्मसृष्टि या आत्मप्रकाश का नाम ही सौन्दर्य है। इनने पहले ही कहा है कि कान्त या कोमल शब्दों में सौन्दर्य समझा जाता है और इसी कारण लक्षण-वाक्य में इसका उल्लेख करके आत्माश्रय दंप उत्पन्न हो जाता है। श्लेगेल ने सौन्दर्यानन्द के साथ मंगल का संबंधित करके इस आनन्द की विशिष्टता को रक्षा करने की चेष्टा की है। बोलाके ने लिखा है कि आत्म-प्रकाश से बहुत से विषयों में ऐक्य स्थापित हो जाता है। ऐक्य-विधारण-क्रिया किसी गेला, वर्ण, शब्द या वर्तुलता के सामंजस्य से सम्पन्न होती है, जिसे सौन्दर्य कहते हैं। यद्यपि बोलाके ने स्वीकार किया है कि सौन्दर्यसृष्टि में प्रायः आनन्द रहता है, तथापि इस आनन्द की उपाधि का निर्देश नहीं किया जा सकता एवं यह भी निश्चयपूर्वक नहीं कहा जा सकता कि सब प्रकार के सौन्दर्यबोध में आनन्द अवश्य ही रहेगा। इसी कारण उन्होंने आनन्द को सौन्दर्य के लक्षण से पृथक् कर दिया है। जनसाधारण के निकट अनेक बार अति सुन्दर चित्र और दृश्य भी आनन्द का उत्पादन नहीं कर पाते, क्योंकि इन सभी चित्रों के समझने के लिए

अपेक्षित मार्जित अन्तर्बृत्ति साधारण लोगों में नहीं होती। यह भी है कि जिससे प्रायः साधारण लोगों को आनन्द मिलता है, यथार्थ शिल्पी उससे आनन्द नहीं पाता। इसी कारण आनन्द को सौन्दर्य का अव्यभिचारि लक्षण नहीं माना जा सकता।^१

बोसाके ने वैद्विक अनुभूति (ऐस्थेटिक एक्सपीरियंस) को एक आनन्दमय अनुभूति मानकर उसका वर्णन किया है। यह आनन्द स्थायी है अर्थात् अन्य आनन्द के समान इसके भोग से विरक्ति नहीं होती। यह किसी वस्तु का अवलम्बन करके उत्पन्न होता है, अर्थात् साक्षात् वस्तु-धर्म से उत्पन्न होता है एवं इसका सर्वसाधारण के साथ एक योग स्थापित करके भोग किया जाता है। इस आनन्द के साथ किसी विषय की अनुभूति जुड़ी रहती है। केवल किनी वस्तु के साक्षात् धर्म से उत्पन्न बताकर इसके तत्प्रणिधान स्वभाव (कन्टम्प्लेटिव) का संकेत किया गया है अर्थात् किसी विषय के अन्य-निरपेक्ष प्रणिधान मात्र से इसकी उत्पत्ति होती है। किसी पियानो के बजने पर हमें जो आनन्द होता है वह केवल तत्प्रणिधान प्रसूत होता है, किन्तु क्षणिक अवस्था में भोजन का घट्टा सुनकर या आसन्न विवाह के समय शहनाई के बजने से जो आनन्द होता है, वह अन्य-निरपेक्ष केवल प्रणिधान प्रसूत नहीं है। जब कोई वेदना सनातन और सर्वसाधारण भाव से केवल प्रणिधान-स्वाभाव में अपने को परिवर्तित करती है, तभी वह वैद्विक अनुभूति के रूप में परिचित होती है। किसी आत्मीय के वियोग से उत्पन्न दुःख एक सन्ताप मात्र होता है, किन्तु जब दुःख (इन मेमोरियम) कविता में या रतिविलाप अथवा अजविलाप में व्यक्त होता है, तब वही दुःख उस सन्ताप-स्वाभाव का अतिक्रमण

- 1 It would be tautology to super add the condition of pleasantness to the formal element of the characteristics, if the terms mean the same thing, as I believe that in aesthetic experience they do; while if pleasantness was taken in the normal range of its psychological meaning and not as thus both limited and extended by identification with aesthetic pleasantness, the definition would become indisputably too narrow, even supposing that its other elements prevented it from being also too wide. The highest beauty, whether of the nature of art, is not in every case pleasant to the normal sensibilities even of civilised mankind, and is judged by the consensus not of average feeling as such, but rather of the tendency of human feeling in proportion as it is developed by education and experience. And what is pleasant at first to the untrained sense, a psychological fact more universal than the educated sensibility -- is not as a rule, though it is in some cases generally beautiful.

करके एक सनातन आनन्द-स्वभाव में माधारणीकृत अवस्था में प्रकाशित होता है। किसी भी एक विषय के बहुवर्म, बहुगुण और बहुस्वभाव हो सकते हैं किन्तु केवल इस जातीय आनन्दात्मक स्वभाव में उसके परिचय को ही वैदिक अनुभूति कहा जाता है। इसी वैदिक अनुभूति की दृष्टि में अन्धान्य समस्त गुण नष्ट रहकर भी नहीं रहते। हम किसी फूल का आनन्द लेते हैं, वह आनन्द केवल पुष्प के प्रणिधान से उत्पन्न होता है। वह पुष्प किम जाति का है, कहाँ पाया जाता है, किसके बाग का है, उसका मूल्य क्या है और उसका प्राकृतिक स्वभाव क्या है? इत्यादि सभी विषय मानो दूर रह जाते हैं। आनन्द मानो केवल पुष्प से भरकर सीधा चित्त में उतर आता है। वस्तु स्वभाव के अनुज्ञ हो ही हम आनन्द की उत्पत्ति होती है।^१

जोसाके ने कहा है कि बहुत बार इस वैदिक आनन्द को अन्य आनन्द में पृथक् करके पहचानना दुष्कर होता है। दृष्टान्त स्वरूप कहा जा सकता है कि मृगया के आनन्द को कोई वैदिक आनन्द कहकर भ्रम में नहीं पड़ेगा तथापि सेनापति ने जब दुष्यन्त के पास मृगया की प्रशंसा करते हुए कहा :

मेदच्छेदं कृशोदरं लघुभवत्युत्थानयोग्यं वपुः
सत्वानामपि लक्ष्यते विकृतिमक्षितं भयक्रोधयोः।
उत्कर्षः स च धन्विनां यद्विषयः सिध्यन्ति लक्ष्ये चले
मिथ्यैव व्यसनं वदन्ति मृगयामीहग्विनोदः कुतः॥

अथवा मेरेडिथ के 'ईगोइस्ट' उपन्यास में नाना जातीय मद्यों के मूढ आम्बाद-वैचित्र्य का डाक्टर मिडिल्टन (Dr. Middleton) द्वारा किया गया वर्णन ऐसा है मानो वही अनुभूति वैदिक अनुभूति की सहोदर-सी हो उठी है। इस सम्बन्ध में यह बात समझ में आती है कि किसी एक विशिष्ट आकार (फार्म) का अवलोकन लेकर ही वैदिक अनुभूति उत्पन्न होती है। छवि अंकन के समय जैसे रेखा या वर्ण-सन्निवेश द्वारा विधृत आकार और काव्य-रचना के समय जैसे छन्द या काव्य की प्रकाशमान विषयवस्तु वैदिक अनुभूति में निमग्न हो जाती है उसी प्रकार वस्तु के समस्त भेद या उसकी सत्ता भी निमग्न हो जाती है। एक ही वस्तु नाना आकारों में हमारी वैदिक अनुभूति को परिपुष्ट कर सकती है। इसी आकार का

1 So far the aesthetic attitude seems to be something like this —pre-occupation with a pleasant feeling embodied in an object which can be contemplated and so obedient to the laws of an object, and by an object is meant an appearance presented to us through perception or imagination (Lectures on Aesthetics, P. 10).

अनुभूति के साथ हम अपनी जीवनी-शक्ति का भी परिचय पाते हैं।^१ वर्नन ली (Vernon Lee) ने अपने 'द व्यूटीफुल' ग्रंथ में यही मत प्रकाशित किया है। इसी मत को तादात्म्य (एम्पैथी) या *Einfühlung* कहते हैं। इसका तात्पर्य यह है कि सौन्दर्यबोध के समय हममें उत्पन्न होनेवाला रस हमारी जैवशक्ति का एक विशेष प्रकार का आनन्द भाव होता है। चित्रित वस्तु में दिखाई देनेवाला नानाविध शरीर-सन्निवेश या प्राकृतिक दृश्य के समस्त अवयवों के सन्निवेश की अभिव्यजना या द्योतकता में हमारे शरीर में उद्विक्त हो उठनेवाली नानाविध क्रिया-शक्ति ही, जैवशक्ति की निरह्न ही, सौन्दर्य की अनुभूति है। इस मत के सम्बन्ध में आगे विस्तृत आलोचना की जायगी। इस समय तो इतना कहना ही यथेष्ट है कि सभी सुन्दर वस्तुओं को देखने समय हमसे जो एक प्रकार का जैवशक्ति का अति-स्फुरण होता है, उसके विषय में हम कुछ निश्चय नहीं कर सकते। रंगों के विन्यास या स्वर-वैचित्र्य के सम्बन्ध में एतादृश शारीरिक शक्ति के उद्बोध की कैसे कल्पना की जाय? तादात्म्य सिद्धान्त को माननेवाले के अनुसार किसी विषय को देखने समय उद्बुद्ध शारीरिक क्रिया के द्वारा मानो हम एक प्रकार से तद्रूपपन्न हो जाते हैं। एक मिट्टी का वर्तन देखकर यदि हम तद्रूप होते हैं और उसी तद्रूपता को वैज्ञानिक अनुभूति मानते हैं तो वण आदि के विचित्र सन्निवेश में दिखाई देनेवाले सौन्दर्य की क्या व्याख्या की जा सकती है? रेखा और वतुलता द्वारा होनेवाले सौन्दर्यबोध के समान ही वण और स्वर-विन्यास से भी सौन्दर्यबोध होता है। इस प्रकार के सौन्दर्यबोध को शारीरिक

- 1 In your act of perception of the lofty objects you actually raise your eyes and strain your head and neck upwards and this fills you with the feeling of an effort of exaltation, and this with all its associated imaginative meaning, you unconsciously use to qualify the perception of the mountain, which as a perceived object is the cause of the whole train of ideas, and this, it is said, is so throughout. You always, in contemplating objects, especially systems of lines and shapes experience bodily tensions and impulses relative to the forms which we apprehend, the rising and sinking, rushing colliding, reciprocal checking of shapes. And these are connected with your own activities in apprehending them, the form, indeed, or law of connection with any object is, they say, just what depends, for being apprehended upon activity of body and mind on your part. And the feelings and associations or such activities are what you automatically use with all their associated significances to compose the feeling which is for you the feeling of the object or the object as an embodied feeling.

शक्ति का उद्बोध बनाकर काम नहीं चलाया जा सकता। रेखा एवं आकार के बोध के समय भी अपनी शरीर-शक्ति के उद्बोध के सम्बन्ध में हम स्पष्ट नहीं होते। प्रतिवादी का कथन है कि जब एक सुन्दर व्यक्ति रेखा देखकर हमें आनन्द मिलता है उस समय हमारे चक्षु उम रेखा की सक्रियता को देख कर अन्तर हो उठते हैं। इसी चञ्चलता के उद्बोध से ही आनन्द उत्पन्न होना है। किन्तु हमारे विचार से यह बात ठीक नहीं जान पड़ती, क्योंकि यह नहीं कहा जा सकता कि यदि रेखा सक्रिय होगी तो हमारी आँखें भी सक्रिय हो जायेंगी। इसके अतिरिक्त यदि सक्रियता देखने से हमारी आँखों में चञ्चलता आती है तो भी सौन्दर्य-दर्शन के समय उस चञ्चलता के अतिरिक्त और भी बहुत-से कारण एकत्र हो जाते हैं अतएव अन्वय-व्यतिरेक से काम लेने पर केवल चञ्चलता ही सौन्दर्य-बोध का कारण नहीं मानी जा सकती। इसके अतिरिक्त अनेक प्रकार की मानसिक कल्पनाओं या काम की सृष्टि से आनन्द का उपभोग करने पर भी उन्ने वैदिक शक्ति से उत्पन्न बताना कठिन है। सौन्दर्य की प्राप्ति के समय हमारे मन में कल्पनाशक्ति का अथाह कोप खुल पड़ता है और वह स्पन्दन तथा द्रुत रूप में प्रवाहित होने लगती है। हमारी ज्ञान-प्रक्रिया की समस्त वृत्तियाँ कार्यरत हो जाती हैं और उनके साथ मिलकर हमारी कल्पनावृत्ति अपना प्रकाश फैलाती है। बोनाके ने कहा है कि ज्ञान-प्रक्रिया के अन्तर्व्यापार के सम्बन्ध में हमें कोई जानकारी नहीं रहती। वह हमारी जानकारी के क्षेत्र से बाहर है। जैसे हम सम्बन्ध में कुछ नहीं बताया जा सकता कि हम रूप को किस प्रकार देखते हैं, वैसे ही हम यह भी नहीं बता सकते कि हम सौन्दर्य को क्या देखते हैं। हमारी कल्पनाशक्ति के दुर्जेय अन्तर्व्यापार के कारण कोई भी रेखा सुन्दर-प्रतीत होने लगती है। यद्यपि किसी-किसी स्थान पर आनुष्मिक भाव से बाह्य शारीर शक्ति का उद्बोध हुआ करता है, तथापि वह सौन्दर्यबोध का कारण नहीं कहला सकता। सौन्दर्योपभोग, सौन्दर्यसृष्टि तथा सौन्दर्यविचार इन तीनों में जैसे चिन्तन का महत्त्व है वैसे ही सर्वजशील अन्तर्व्यापार का भी है। बोनाके ने कहा है कि सौन्दर्योपभोग में अधिकतर सर्वजक्रिया का अंश जोड़ा गिथिल रहता है। वहाँ पर चित्त मानो उपभोग्य वस्तु के प्रभाव से कुछ ऐसा चञ्चल हो उठता है कि सर्वजक्रिया उसी के अनुकूल चलने लगती है। सौन्दर्यसृष्टि के समय सर्वजशक्ति प्रवृत्त होकर चिन्तन-व्यापार को ग्रहण कर लेती है। सौन्दर्य-विचार के समय यह दोनों ही व्यापार अन्वीक्षावृत्ति के अन्तर्गत आ जाते हैं और सौन्दर्योपभोग में सहायता करते हैं। सौन्दर्य पर विचार करने वाले अपनी स्मृति से समस्त

विभिन्न क्रियाओं को यथायोग्य प्रधानता देकर उनके विश्लेषण के द्वारा उपभोग का आनन्द उत्पन्न कर सकते हैं। इसी प्रसंग में सौन्दर्यानुभूति का लक्षण देते हुए बोसांके ने कहा है कि कल्पनावृत्ति के क्षेत्र में वस्तु का आभास उत्पन्न होने पर किसी भी वेदना को सुखात्मक अनुभूति हो सकती है। उनके विचार से यही सुखानुभूति सौन्दर्यानुभूति कहलाती है।^१

‘हिस्ट्री ऑफ ऐस्थेटिक्स’ में बोसांके ने सुख की उपलब्धि का गौण मानकर सौन्दर्य की उपलब्धि से भिन्न माना था, किन्तु आगे चलकर उन्होंने अपने ही ग्रंथ ‘लेक्चर्स ऑन ऐस्थेटिक्स’ में इस मत को थोड़ा परिवर्तित कर दिया। उन्होंने यह भी स्वीकार कर लिया है कि जिस वस्तु में हमें सुख मिलता है उसका हमारे साथ आन्तरिक (ए प्रॉपरी) सम्बन्ध करता हुआ है। इस वस्तु की प्राकृतिक सत्ता को लक्ष्य में रखने की हमें आवश्यकता नहीं होती। यह हमारी कल्पना द्वारा परिवर्तित, परिवर्द्धित या संस्कृत होकर हमारे चित्त में प्रतीत होती है, उसके साथ सौन्दर्यानुभूति का सम्बन्ध होता है। सौन्दर्यानुभूति के क्षेत्र में जिसे हम अभिव्यक्ति (एक्सप्रेशन) कहते हैं वह केवल वस्तुजान मात्र नहीं होता अथवा उसकी प्राकृतिक सत्ता नहीं होती। वस्तुजान तथा प्राकृतिक सत्ता के सहयोग से कल्पना द्वारा वस्तु का जो आभास मिला करना है, उसी के साथ सौन्दर्यानुभूति का योग है। प्रकृति अथवा मनुष्य के सम्बन्ध में हम अनेक प्रकार से ज्ञान प्राप्त करते हैं। वह ज्ञान हमारी कल्पनावृत्ति का सहायक बनकर उसे उद्बुद्ध करता है और इस प्रकार एक विषय की सृष्टि करता है। उस वस्तु-विशेष के सहारे ही हमारी सौन्दर्यानुभूति जाग्रत् होती है। ज्ञान और कल्पनावृत्ति के सहयोग से सप्त वस्तु के कारण हममें सौन्दर्यानुभूति स्फुरित होती है। इस सम्बन्ध में बार्क का मत उल्लेखनीय है। उन्होंने कहा है कि ज्ञान का तारतम्य ही सौन्दर्यबोध का तारतम्य होता है। हृदय में आनन्द उत्पन्न करने के लिए मनुष्य कल्पना के सहारे जिन जागतिक उपादानों में सृष्टि रचता है वही सौन्दर्यसृष्टि के विषय बन जाते हैं। हम सौन्दर्य के क्षेत्र में बाह्य प्राकृत जगत् का सर्वगोभावेन अनुकरण नहीं करते। जो वस्तु हमारी मानसी कल्पना में उपस्थित होकर हमें आनन्द प्रदान करती है, वही सौन्दर्य के वास्तविक प्राकृत क्षेत्र की वस्तु होती है। इस कारण

1 We may conclude then that the æsthetic attitude so far as enjoyable in some such words as these the pleasant awareness of a feeling embodied in an appearance presented to imagination or imaginative perception (Lectures on Aesthetics P 36)

जब हम बाह्य प्राकृत जगत् को सौन्दर्यमूर्ति के क्षेत्र में खींच लाते हैं, उस समय उसके बाहरी रूप में जो कुछ अमुन्द या आनन्द न देनेवाला होता है यदि कल्पना के द्वारा उसका भी वर्णन किया जाय तो भी सौन्दर्य की उपयोगी प्राकृतता की हानि नहीं होती। इसी कारण उन सब लोगों की सौन्दर्यकल्पना में परस्पर भेद रहेगा जो या तो प्रकृति में केवल जड़ता का आनन्द करने हैं, उसमें गति और जीवन का दर्शन करने हैं अथवा उसमें देवता का प्रकाश देखने हैं।^१ जब कोई शिल्पी किसी मिट्टी के टेलो या प्रस्तर के माध्यम से अपने चित्त के भावों को प्रकट करने की चेष्टा करता है उस समय उसके आन्तरिक आनन्द के प्रभाव से ही उसकी कल्पना कार्य करने लगती है। इत प्रकार शिल्पी चाहे जिस उपादान का व्यवहार करे, उसी से वह मृण्मय, पाषाणमय या ध्वनिमय भाषा में अपने आनन्द को व्यक्त कर देता है। यहाँ क्रोचे से बोसाके का पर्याप्त मतभेद जान पड़ता है। क्रोचे सौन्दर्य को केवल मानस-व्यापार मानते हैं। वह प्राकृतिक वस्तु में सौन्दर्य ही नहीं देखते। बोसाके का कथन है कि आनन्द की अभिव्यक्ति अतुल्य रूप की उपस्थिति के बिना नहीं हो पाती। मनोयोग के बिना सौन्दर्य का उत्पन्न होना संभव नहीं है। यही कारण है कि सौन्दर्य को आन्तर धर्म कहने हैं। बाह्य वस्तु सौन्दर्य की दृष्टि से नितान्त गौण होती है और केवल सौन्दर्य की स्थिति अथवा उसके प्रकाशन के लिए ही उसकी उपयोगिता है, इस प्रकार की धारणा को बोसाके सगत नहीं मानते।^२ इसी प्रकार क्रोचे का मत है कि अन्तःप्रकाश-मूलक होने के कारण शिल्प का पृथक्-पृथक् विभाजन नहीं किया जा सकता। कला एक अवलम्ब अन्तःप्रकाश है। अतएव शिल्प और भाषा को भी पृथक् नहीं किया जा सकता। भाषा भी शिल्प के समान ही अन्तःप्रकाशमूलक होती है।

1. And so, for example, representation of nature and imitation and idealisation are very different things according as we hold that nature has in it a life and divinity, which it is attempting to reveal so that idealisation is the positive effort to bring to apprehension the deeper beauty we feel to be there,—or as we hold that nature is at bottom a dead mechanical system, an idealisation, therefore, lies in some way of treating it which weakens or generalises its effect and makes it less and not more of what its fullest character would be (Ibid P 55).
- 2 To say that because beauty implies a mind, therefore, it is an internal state, and its physical embodiment is something secondary and incidental, and merely brought into being for the sake of permanence and communication — this seems to me a profound error of principle, a false idealism (PP 67-68).

ब्राम्हणे का मत है कि यह सच है कि अन्तःप्रकाश के बिना शिल्प आत्मलाभ नहीं कर सकता, किन्तु यह मानना भी भूल है कि अन्तःप्रकाश से ही शिल्प की अभिव्यक्ति होती है। उसके बिना शिल्प का दृष्ट रूप संभव नहीं होता, किन्तु बहिःरूप का त्याग करने पर आन्तर रूप भी पूर्ण नहीं हो पाता। बहिर्जगत के साथ आदान-प्रदान करके हमारा चित्त स्पष्टता प्राप्त करता है। अतएव जिस प्रकार बहिर्जगत् अपनी अभिव्यक्ति के लिए आन्तरिक जगत् का सहारा खोजता है उसी प्रकार आन्तरिक जगत् को भी आत्मलाभ के लिए बहिर्जगत् की अपेक्षा रहती है।^१

सगीत के सम्बन्ध में विचार करे तो देखेंगे कि बहिर्जगत् से हमारे कानों में प्रवेश करनेवाली स्वर-ममष्टि को जब हम कल्पना द्वारा एक विशेष रूप में ग्रहण कर लेते हैं तभी सगीत का माधुर्य फूटता है। किन्तु ध्वनि के अतिरिक्त किसी अन्य प्रकार की कल्पना से इस सौन्दर्य का प्रकाशन या अनुभव करना संभव नहीं दिखाई देता। हाँ, कविता-रचना के समय भी यही होता है। प्रत्येक शब्द दीर्घ-काल से किये गये प्रयोग और उसके साथ संचरित संस्कार के फलस्वरूप एक विशेष अर्थ और व्यञ्जना की सृष्टि करता है। उसी अर्थ और व्यञ्जना के फलस्वरूप काव्यसुलभ सौन्दर्य का प्रकाश संभव है। केवल कल्पनावृत्ति के व्यवहार या क्षणिक मानसिक अन्तर्दृष्टि के द्वारा यह प्रकाश संभव नहीं है। इसी प्रकार अपनी तूलिका का सहायता से किसी रूप को प्रकाशित करने की चेष्टा करते समय प्रत्येक तूलिका-घात के साथ-साथ उसके मन में आनन्द उत्पन्न होता है। उस आनन्द की अनु-प्रेरणा से चित्रकार के द्वारा सृष्ट चित्र में नूतन अनुभवों की अभिव्यक्ति हो जाती है। साथ ही एक ओर तो आन्तरिक सृष्टि-प्रक्रिया की अनुप्रेरणा और दूसरी ओर बहिर्जगत की उद्बोधना, इन दोनों के पारस्परिक आदान-प्रदान में चित्रकार रूप-सृष्टि करता है। क्रोचे ने कहा है कि चित्र का समग्र रूप चित्रकार के चित्त के अन्तः प्रकाश में पहले से ही स्फुट हुआ रहता है। वह चाहे तूलिका का व्यवहार करे या न करे, उससे अन्तःप्रकाश की कुछ भी क्षति-वृद्धि नहीं होती।

1 But at the very beginning of all these notions, as we said, there is a blunder. Things, it is true, are not complete without minds, but minds, again are not complete without things, not any more, we might say, than minds are complete without bodies. Our resources in the way of sensation, and our experiences in the way of satisfactory and unsatisfactory feeling, are all of them one out of our intercourse with things, and are thought and imagined by us as qualities and properties of things. (Ibid P. 70).

बोसांके ने कहा है कि यह धारणा अमात्मक है। अन्तःप्रकाश के रूप में भीतर चाहे जो कुछ भी क्यों न हो बाह्य उद्बोधन में उसको छाया और प्रकृति बहुत कुछ परिवर्तित हो जाती है। बाह्य और आन्तर के सहयोग ने चित्र स्पष्ट हो उठता है। बाह्य की उपेक्षा करने से अन्तर में भी दारिद्र्य छा जाता है।¹ प्रत्येक वैदिक या सौन्दर्यानुभूति में एक और अन्तर्जगत की सृष्टि-प्रक्रिया चलती है और दूसरी और बहिर्जगत का उद्बोधन करता है। इन दोनों से निनका एक और सौन्दर्यानुभव होता है और दूसरी ओर सौन्दर्य-सृष्टि होती है।

क्रोचे के सम्बन्ध में बोसांके के कथनों से हमारी सम्मति का परिचय इनारे द्वारा पहले ही दे दिया गया है। हमारे द्वारा की गई काने को आलोचना ने सहज ही इसका पता लग जायगा। अन्तःबाह्य को युग्मपट्ट क्रिया के द्वारा ही सौन्दर्य की सृष्टि होती है। इस विषय में हमें तनिक भी सशय नहीं है। किन्तु यह दोनों किस प्रकार पारस्परिक सहयोग से सौन्दर्य की सृष्टि करते हैं, इस सम्बन्ध में बोसांके ने कुछ भी नहीं बताया है। सौन्दर्य की सृष्टि, बाह्य और अनुशालन व्यापार में यह दोनों अनुगत होकर रहते हैं या नाता खरब और अश एकाधून होकर रहते हैं। ऐसा करने पर भी सौन्दर्यसृष्टि के स्वरूप और यथार्थ सृष्टि का परिचय नहीं दिया जा सकता, क्योंकि यह सभी लक्षण अत्यन्त बहिरंग तथा तटस्थ होते हैं। हमें सौन्दर्य के सम्बन्ध में विशेष आलोचना करने समय देखना है कि इस विषय में और कहाँ तक विचार किया जा सकता है? सूत्रतः, बोसांके की आलोचना यथार्थ की ओर अग्रसर होती हुई भी तत्त्व विश्लेषण के विषय में बहुत गभीर नहीं जान पड़ती।

बोसांके के सम्बन्ध में विचार करते हुए हेगेल (Hegel) का ध्यान आना है। हेगेल का विचार है कि कला का दो दृष्टियों से विचार किया जा सकता है : एक ऐतिहासिक पूर्वापर-क्रम से समस्त कला की पर्यालोचना द्वारा और दूसरे, कला-सम्बन्धों अन्तर्विश्लेषण के द्वारा। अर्थात् केवल बहिरंग तुलनामूलक दृष्टि ही न रखकर अन्तर्विश्लेषण से भी सौन्दर्य का स्वरूप निश्चित किया जा सकता

1 Croce says, indeed, that the artist has every stroke of the brush in his mind as complete before he executed it as after. The suggestion is that using the brush adds nothing to his inward or mental work of art. I think that this is false idealism. The bodily thing adds immensely to the mere idea and fancy, in wealth of qualities and connections. If we try to cut out the bodily side of our world, we shall find that we have reduced the mental side to a mere nothing. (Ibid. P. 73).

है। प्रथम प्रणाली का अवलम्बन करके अरस्तू (Aristotle) होरेस (Horace) और लाजाइनस (Longinus) आदि ने बहुत कुछ लिखा है, किन्तु उनके समस्त लेखों में किसी मूल सूत्र का पता नहीं लगता और मतभेद के विषयों में सामंजस्य के प्रयत्न का अभाव है। प्लेटो ने दूसरी प्रणाली का अवलम्बन करके सत्य, शिव और सुन्दर की व्याख्या करने की चेष्टा की है, किन्तु उनकी व्याख्या एक तत्त्व-स्वरूप का विचार मात्र है। उससे हमारे द्वारा दैनिक रूप में अनुभूत सौन्दर्य का कोई विश्लेषण नहीं होना। हेगेल का कथन है कि कला मनुष्य की सिसृद्धावृत्ति का फल है। इसका कारण यह है कि वह स्वतःस्फूर्त प्रतिभा-व्यापार के सहारे निगन्तर नाना रूपों में प्रकट होती रहती है। अतः इसके किसी निश्चित रूप के अभाव में उसके मूल रूप को किसी प्रकार के विश्लेषण के द्वारा नहीं समझा जा सकता। उसे केवल बहिरंग उपाय-पद्धति के द्वारा ही किसी प्रकार समझाया जा सकता है। मन की गभीरता में स्वाभाविक व्यापारों में प्रकाशित होनेवाले नाना प्रकार के आकृति और भाव-विन्यास के सौन्दर्य में किसी प्रकार की जान-जान्य परम्परा का निर्देश करना सहज नहीं है। समस्त व्यापार मानो एक आवेश या अनुप्रेरणा के फलस्वरूप शिल्पी के अनजाने ही उसके अन्तर से निर्भर तरंग के समान भर पड़ते हैं। इसी को आवेश (इंस्पिरेशन) कहते हैं। यही आवेश एक अज्ञात शक्ति के समान अपने ही अन्दर से नाना सम्पदाएँ प्रकाशित कर सकता है, परन्तु बौद्धिक चिन्तन के द्वारा इस विलक्षण आगम-निर्गम के सम्बन्ध में कोई महत्त्वपूर्ण निर्णय नहीं किया जा सकता।^१

यद्यपि हेगेल आवेश का स्वतन्त्र अस्तित्व मानते थे, तथापि वह यह स्वीकार करते थे कि युक्ति और विचार के द्वारा आवेश की क्रिया का परिशोधन और संस्कार किया जा सकता है। यद्यपि शिल्पी आवेश के प्रभाव में रचना करता है तथापि वह अपनी लुब्ध-प्रक्रिया के समय एकान्त असम्बुद्ध नहीं रहता। अतएव आवेश के प्रवाह में प्रवाहित वस्तु को वह बुद्धि और विचार के द्वारा संस्कृत और

1. Art, as the product of the creative activity of man, cannot be taught except in its technical rules, for its interior and living part is the result of the spontaneous activity of the genius of the artist. The mind draws from its own abysses the rich treasure of ideas and of forms. But we cannot say that the artist, because he finds himself in a unique condition of the soul, —that is to say Inspiration— is not self-conscious in what he does, for whatever be the gifts of nature, reflection and experience are needed for their development (Hegel's Aesthetics, P. 8 Morris's Edition)

परिवर्तित कर सकता है। प्लेटो ने कहा है कि प्राकृतिक जगत् की अपेक्षा कला का जगत् हीन होता है, क्योंकि प्राकृतिक जगत् का अनुकरण करके ही कलाजगत् उत्पन्न होता है। प्राकृतिक जगत् जीवन्त है और कलाजगत् प्राणहीन होता है। किन्तु हेगेल ने कहा है कि कला की सृष्टि हमारे जीवन में से ही व्यक्त होती है, वह हमारी आत्मा का चैतन्यमय धर्म है।¹ यदि कोई वस्तु देखने पर वह हमें पसन्द आ जाती है तो वही वस्तु आगे चलकर पुनरुज्जीवित तथा पुनः उद्बुद्ध होकर कलात्मक रूप धारण कर लेती है। इसी कारण कला की सृष्टि के समान संप्राप्ता किसी प्राकृतिक वस्तु में नहीं हो सकती। प्राकृतिक वस्तु से कला-सृष्टि का यही भेद है कि प्राकृतिक वस्तु में लक्ष्य और उपयोगिता की प्रधानता रहती है। उसका कोई-न-कोई उद्देश्य या उसकी उपयोगिता होती है, किन्तु कलासृष्टि में इन दोनों की वैसी प्रधानता नहीं मानी जाती। एक चित्रित अश्व के द्वाग अश्व का प्राकृतिक कार्य नहीं सधता। विचारक्षेत्र में प्रचलित अश्व का सामान्य रूप चित्रित अश्व के विशेष रूप से नहीं मिलता। इसीलिए कहना पड़ता है कि कला की सृष्टि के समय हमारा चित्त एक स्वतन्त्र रूप में वाहरी वस्तुओं को ग्रहण या प्रकट करता है। एक और वह प्राकृतिक सत्य से वर्जित होता है और दूसरी ओर वह काल्पनिक या सांस्कृतिक चिन्ता से भी भिन्न है। यह प्रयोजन-रहित होकर भी विशिष्टता सम्पन्न होता है और सामान्य धर्मापन्न न होकर भी सामान्य भाव से सवके द्वारा ग्राह्य है। इस कारण कला को सृष्टि पूर्णतया नवीन प्रकार की होती है।

हेगेल का विचार है कि प्रकृति जड़ नहीं है। प्रकृति चित्त का ही ब्रह्म और समीप प्रकाश भाग है। प्रकृति में दिखाई देनेवाले हमारे रूप और आकार के विभिन्न नामजस्त्या से यह सूचित होता है कि प्रकृति किसी एक रूप या आकार से ही नहीं बँधी है। प्रकृति निरन्तर अपने ब्रह्म रूप में रहकर भी मनुष्य के चित्त में स्थान वा लेने पर उस सीमा का भी अतिक्रमण कर जाती है। प्रकृति मनुष्य में प्रविष्ट होकर उसके चित्त की मुक्ति और प्रसार के द्वारा सजीवित होकर कला में आत्मपरिचय प्राप्त करती है। यही उसकी बन्धन-मुक्ति कहलाती है। प्रकृति यदि स्वभावतः चित्त-धर्मा न होती तो चित्त के साथ उसका मिलन भी संभव न होता। चित्सहयोग से अपने जडत्व से मुक्तिलाभ करना ही जड़ का अनन्त मुक्तिपथ के प्रति अभिधान कहलाता है। फिर भी ऐसा नहीं है कि बाह्य जड़ इसी उपाय से

1 What indeed this dead stuff is not the material with which Art deals. What it creates upon or within it belongs to the domain of the spirit, and is living as it is. (Ibid P 8)

मुक्तिपथ पर दौड़ने हो। हमारे मन में जो कुछ जड़धर्मा या नश्वरधर्मा है, जो कुछ मलिन और क्लेशमय है, वह भा हमारे अन्तर की चित् शक्ति के योग से म्वनत्र रूप वाला हो जाता है। स्वतन्त्र रूप ग्रहण करना ही कला की सृष्टि की विशेषता है। इसी कारण कला के अभियान को पूर्णता की प्राप्ति का प्रयत्न कहा जाता है। जो अपूर्ण खण्डित और विच्छिन्न है वह चैतन्य की दीप्ति से जितना ही प्रकाशित होता है उतना ही उसे कला के रूप में महत्त्व मिलता है। इसी पूर्णता-प्राप्ति का प्रयत्न ही मनुष्य का श्रेय के पथ पर अभियान है। यही मंगल मार्ग में अभियान है। हमारी चित्शक्ति की आत्मपूर्ति और आत्मलाभ की गति ही ऐसी है कि वह अपने नामने अपना अपूर्ण, जड़, क्षणी तथा मलीन रूप प्रतिकलित करके तीव्र गति से उसे अपनी पूर्णता में मिला लेती है। इसी प्रकार पूर्णता से पूर्णता की ओर चलना ही चित्शक्ति की गति है। इस प्रसंग में हमें उपनिषद् का कथन स्मरण आता है :

उं पूर्णमदः पूर्णमिदम् पूर्णात् पूर्णमुच्यते ।

पूर्णस्य पूर्णमादाय पूर्णमेवावशिष्यते ॥

यद्यपि इस पूर्णता की ओर ले जानेवाली कला की गति में भी श्रेय तथा प्रेय दोनों ही सम्मिलित रहते हैं, तथापि जब चित्शक्ति के प्रयोग से कोई भी जड़ वस्तु या खण्ड चित् स्वभाव धारण करके उसी में विलीन हो जाती है और इस प्रकार पूर्णता के साथ प्रकाशित होती है, तब उसे हम कलानृष्टि कहते हैं। इस जगह हेगेल का काण्ट से थोड़ा साम्य है। काण्ट ने कहा है कि किसी अन्तरंग नियम के वश में होकर जब कोई रूप हमारी चित्तवृत्ति में ऐसा विशिष्ट रूप या आकार धारण कर लेता है कि उसके अतिरिक्त किसी अन्य की आवश्यकता नहीं रह जाती तब उसके परिणामस्वरूप होनेवाले व्यापार को ही सौन्दर्य कहते हैं। हेगेल ने भी उसी रूप में एक सर्वव्यापी अन्तरंग नियम के फलस्वरूप साध्य और साधन, भाव और वस्तु, विशेष और सामान्य के मिलन के परिणाम-स्वरूप व्यापार को सौन्दर्य की सृष्टि बताया है। काण्ट और हेगेल दोनों का ही प्राकृतिक सौन्दर्य की ओर ऐसा लक्ष्य या अभिनिवेश नहीं पाया जाता। मनुष्य के चित्त द्वारा की गई सृष्टि को ही विशेषरूप से सौन्दर्य कहा गया है।

हेगेल ने जहाँ एक ओर सौन्दर्य की बाह्य सत्ता को स्वीकार किया है वहाँ यह भी कहा है कि अन्तर की चिदभिव्यक्ति या चित् परम्परा के साथ सम्मिलन हुए बिना केवल बाह्य रूप में ही कोई वस्तु सौन्दर्य की उपाधि धारणा नहीं कर सकती। केवल बाह्य स्थिति में ही सौन्दर्य का मापदण्ड नहीं पाया जाता। हेगेल

का मत है कि विशिष्ट रूप में उपस्थित चिदभिव्यक्ति को ही सौन्दर्य कहते हैं अर्थात् जब चिदभिव्यक्ति अपने आन्तर स्वरूप में बाह्य वस्तु को अपने अनुरूप बनाकर ग्रहण करती है तभी उसे सुन्दर कहा जाता है। चिदभिव्यक्ति के आन्तरिक रूप का सत्य और तद्रूपापन्न बाह्य वस्तु को सुन्दर कहा जाता है। तात्पर्य यह है कि सृष्टि के समय हम किन्हीं बाह्य वस्तु को अपनी आन्तरिक कल्पना के अनुरूप रचते हैं। बाह्य वस्तु के अभाव में आन्तर कल्पना केवल अन्तर्बनाविष्टित रह जाती है। उसकी कोई स्वतन्त्र सत्ता व्यक्त नहीं होती। यदि वह सत्ता चित् वर्ण के अनुगत न हो तो वह भी जड़मात्र रह जाती है। जिस समय जड़ अस्ती जड़ता का अतिक्रमण करके चित् धर्म का अनुगत होकर अपनी एकात्म नर्सनता में मुक्त होकर कल्पना की असीमता में अपने को घुमाता और व्याप्त करता है और इसी सुयोग में जब आन्तरिक कल्पना बाह्य रूप का आश्रय लेकर स्पष्ट रूप धारण करके अपना परिचय देती है, तब इन दोनों के मिलन से ही कला और सौन्दर्य को सृष्टि होती है। इसी कारण सुन्दर में रूप एवं अरूप का, कल्पना एवं वस्तु का, जाति या प्रत्यय (आइडिया) और आकार (फॉर्म) का अयुत-सिद्ध समवाय पाया जाता है।

इस सम्बन्ध में और अविक कहने के पूर्व हेगेल के मत के सम्बन्ध में दो-एक बातें बताना आवश्यक है। हेगेल का दर्शनशास्त्र अत्यन्त जटिल है। उन्होंने उसे कई हजार पृष्ठों में लिखा है। उनके बहुत-से टीकाकारों ने स्वरचित ग्रंथों के हजारों पृष्ठों में उसकी व्याख्या करने की चेष्टा की है। अतएव यद्यपि हमें यह विश्वास नहीं है कि हम इस ग्रंथ के दो-चार पृष्ठों में ही उसके मत के सम्बन्ध में व्याख्या प्रस्तुत कर सकेंगे, तथापि उनके मत की मोटी-मोटी बातें समझ लेने पर कला-सम्बन्धी उनके मत की समझता कठिन न रहेगी। इसी कारण हम उनके सम्बन्ध में यहाँ कुछ और कहना चाहते हैं। दर्शनशास्त्र मात्र ही कार्य-कारण का अनुसन्धान-कर्ता है। यह तो प्रत्यक्ष देखा जाता है कि सटी पड़ने पर जल जमकर बर्फ बन जाता है, किन्तु मर्दा के कारण जल को क्यों जमना पड़ेगा, इस बात को खोज ही दार्शनिक गवेषणा के क्षेत्र में आती है। वह ही प्रत्यक्ष देखा जाता है कि किम कारण से कोन-सा कार्य सिद्ध होता है, किन्तु वैसा कार्य होने में अवश्यमावित्व रूप का नियम ही उसकी अभ्यन्तरीय युक्ति या व्याख्या कर सकता है। इस कारण जो जगत् की व्याख्या करने को उद्यत हुए हैं, उनका काम कार्य-कारण पृथक्का कर देने मात्र से नहीं चलेगा। उनका इस प्रकार का एक अवश्यमावित्व नियम खोजना ही पड़ेगा जिसके प्रयुक्त होने पर

जगत् का समस्त व्यापार चलता है और जिस नियम का व्यवहार करने पर किसी भी एक अव्यक्त स्तर से जगत् के समस्त व्यक्त स्तर का साधारण साध्य-माधन के रूप में निर्णय (डिड्यूस) किया जा सकेगा । इसी कारण हेगेल ने कहा है कि यह बता देने से कि किन कारण से कौन-सा कार्य होता है, कार्य की व्याख्या नहीं होती, बल्कि किसी अवश्यभावित्व नियम के आधार पर यह बताना होगा कि किस कारण से कौन कार्य अवश्य होगा ही । इसी अवश्यभावित्व नियम को 'रीज़न' कहते हैं । 'रीज़न' एवं कारण में यही भेद है कि कारण एक वस्तु है, किन्तु रीज़न एक वस्तु नहीं है । एक त्रिभुज के तीनों कोणों का उसके त्रिबाहु के अनुपात में साम्य हो सकता है, किन्तु त्रिभुज का साम्य वाला रूप किसी भी अन्य त्रिभुज में विशेष स्वतन्त्र रूप का नहीं होता । उस कारण अवश्यभावित्व-नियम (रीज़न) को किमा इन्द्रिय द्वारा नहीं जाना जा सकता । वह किसी व्यक्तिगत अनुभव पर निर्भर नहीं करता । किसी भी द्रव्य के न होने पर भी जहाँ त्रिभुज नामक होता है, वही त्रिकोण साम्य का होना भी आवश्यक है । वस्तु-निरपेक्ष रूप में अवश्यभावित्व नियम (रीज़न) की कोई स्वतन्त्र सत्ता नहीं है । अवश्यभावित्व नियम के होने से ही यह व्यापक होता है । जगत् के मूल में ही एक अवश्यभावित्व नियम है । उस नियम के अनुसार ही समस्त जगत् की क्रिया चला करती है । परन्तु इस नियम को साधारण तरीके से युक्तिप्रणाली नहीं कहा जा सकता । यद्यपि हम कहते हैं कि अफीम के सभी फूल देखने में सुन्दर होते हैं और क्योंकि उसका कोई-कोई फूल लाल होता है, अतएव कोई-कोई लाल वस्तु सुन्दर होती है । इस स्थान पर अफीम का फूल एक जाति मात्र है, लाल भी एक व्यापक जाति है और सुन्दर भी एक व्यापक जाति ही है । 'समस्त' पद व्यापक जाति-सूचक है और 'कोई-कोई' पद बहुत्व का शापक है । 'होता है' पद अस्तित्व या अन्त का सूचक है । इससे स्पष्ट हो जाता है कि जातिरूप सुन्दरता में अफीम-फूल की जाति अन्तर्निविष्ट रहती है । इस अफीम-फूल की जाति में लोहितत्व-धर्म सन्निविष्ट रहता है । इस प्रकार के तादात्म्य-धर्म-निबन्धन के द्वारा लोहितत्व-जाति को सुन्दरत्व-जाति में अंतर्भुक्त कर लिया जाता है । अभिप्राय यह है कि सामान्य-सुन्दरता में अफीम का फूल भी सुन्दर होने के कारण ग्रहण कर लिया जाता है, उसकी सुन्दरता सामान्य-सुन्दरता का ही एक रूप है । इसी प्रकार सभी अफीम के फूल लाल होते हैं, अतएव लोहितत्व-धर्म का अफीम के फूल के साथ बोध हो जाता है । अतएव अफीम के फूल को सुन्दर कहने पर यह आप-से-आप मिश्र हो जाता है कि उसका लाल रंग सुन्दर है । युक्ति के रूप में व्यवहृत होने पर भी वस्तुतः यह

जातिगत अन्तर्निवेश का अवश्यमावी फल है। बौद्धों की युक्ति थी : 'अयं वृक्षः शिशपत्वात्' अर्थात् यह शिशपा है इसीलिए यह वृक्ष है। शिशपा होने पर वृक्ष होना ही पड़ेगा। कारण यह है कि वृक्ष-सामान्य के अन्तर्गत ही शिशपा-सामान्य भी एक प्रकार के वृक्ष ही हैं। शिशपा-जाति वृक्षत्व-जाति में अन्तर्भुक्त है। ऐसे स्थानों पर अवश्यभावित्व नियम माना जाता है। अतएव यों तो अवश्यभावित्व नियम (रीजन) वस्तु-जगत् का विषय होता है। परन्तु सामान्य जातित्व के रूप में व्यवहार करने पर इसे युक्ति भी कह सकते हैं।

किसी भी वस्तु को जगत् का आदिकारण मानकर जगत् की व्याख्या नहीं की जा सकती, क्योंकि यह समझना कठिन होता है कि इस आदिकारण से कोई कार्य-विशेष क्यों और कैसे उत्पन्न होता है। इस कारण जगत् के आदि में एक अवश्यभावित्व नियम स्वीकार करना ही पड़ता है। इस नियम को अन्य-निरपेक्ष होना चाहिए, क्योंकि अन्य की अपेक्षा करने पर भी उसकी व्याख्या न की जा सके तो यह आदि-नियम और भी गूढ़ तथा रहस्यमय जान पड़ेगा। हेगेल द्वारा प्रस्तावित अवश्यभावि-नियम अपनी व्याख्या आप करता है, इसके लिए दूसरे की अपेक्षा नहीं रखता। यदि यह माने कि समस्त जगत् का सारा व्यापार एक अवश्यभावि-नियम का ही अनुसरण करता है तो उस आदि-अन्त-हीन नियम के लिए और किसी नियम की आवश्यकता या पूर्वापेक्षा नहीं रहती। इस दशा में यह मानना ही पर्याप्त होगा कि चाहे किसी का विचार करे वह सब एक अवश्य-भावि-नियम के द्वारा ही उत्पन्न होता है। इस प्रकार एक वृत्त के रूप में एक अवश्यभावि-नियम-शृंखला बनती है, जिसके माध्यम से समस्त वस्तुएँ आत्म-प्रकाश प्राप्त करती हैं। यह अवश्यभाविता नियम कोई एक विशेष नया नियम नहीं है, क्योंकि जगत् का आदि-मध्य-अन्त चाहे जहाँ जान पड़े, वहीं पर यह नियम आत्मप्रकाश फैलाता है।^१

हम देख चुके हैं कि यह नियम सभी जातियों के विशिष्ट जातीय अन्तः-संश्लेष पर निर्भर रहता है। प्लेटो ने जाति को आइडिया कहा है। उन्होंने उसकी स्वतंत्रत बहिस्तत्ता स्वीकार की है। काण्ट ने जाति की केवल मानस-सत्ता स्वीकार की है, किन्तु हेगेल ने दोनों को स्वतन्त्र माना है। ऐन्द्रियक-धर्म से सम्बन्ध-रहित विशुद्ध जाति-समूहों (प्योर नॉन-सेन्सुअस यूनीवर्सल्स) को ही उन्होंने जगत् का आदिकारण माना है। हमने पहले जिस अनुमान-प्रक्रिया का विचार किया है—

1. In the Hegelian Logic it is the reason as a whole, the entire principle of rationality, which is given as the source and foundation of the world.

समस्त अफीम के फूल सुन्दर होते हैं, आदि—वहाँ यदि अफीम के फूल के बदले हम कहें, नमस्त 'क' ही 'ख' है, कितने ही 'क' 'ग' है, अतएव कितने ही 'ग' 'ख' है तो वहाँ बहिर्गत किसी जाति का उल्लेख नहीं होता फिर भी अवश्यभावि-नियम अस्थापित रहता है। इस नियम में कोई ऐन्द्रिय धर्म नहीं होता, इसलिए अन्वीक्षावृत्ति में पाई जानेवाली अवश्यभाविता के साथ ऐन्द्रिय धर्म का संबंध नहीं होता। जगत् के सभी व्यापार के मूल में स्थित इस नियम की परम्परा कालक्रमगत परम्परा नहीं होती, अपितु वह अन्वीक्षामूलक अवश्यभाविता की परम्परा होती है। जिसे हम आधिकारण कहते हैं, उसका कालगत कोई आदिस्वरूप नहीं होता। उसका आदित्व इसी नियम के आधार पर माना जाता है। यदि कहा जाय कि विशुद्ध सत्ता ही जगत् का आदि है तो उसका अर्थ यह नहीं है कि किसी एक आदिकाल में विशुद्ध सत्ता थी, बल्कि उसका तात्पर्य यह है कि समस्त व्यापार और विशिष्ट सत्ता का विश्लेषण करने पर जब हम परम्परा-क्रम से विचार करते हैं कि किस वस्तु के अभाव में कौन सी वस्तु नहीं हो सकती थी अथवा किसके न होने से क्या हो सकता था, तभी हम विशुद्ध सत्ता तक पहुँचते हैं। उनके पश्चात् हम कहीं विचलित नहीं हो सकते। इस नियम के आधार पर परम्परा-क्रम से विशुद्ध सत्ता से लेकर समस्त जातीय विशिष्ट सत्ता तक की व्याख्या की जा सकती है। किसी वस्तु के कारण के सम्बन्ध में उसके आदिस्वरूप का विचार किया जाता है, किन्तु अवश्यभावि-नियम (रीजन) की आदिभाविता कालगत नहीं होती। उसकी आदिभाविता अवश्यभाविता या अन्वीक्षाक्रम की ही आदिभाविता है। कारण के द्वारा कथित मानस-जाति ऐन्द्रिय-संसर्ग-वर्जित होती है, जैसे, एकत्व, बहुत्व, सत्ता, द्रव्यत्व इत्यादि। ऐन्द्रिय धर्म से युक्त समस्त जाति के व्यवहार, यथा श्वेत, अश्व, गो इत्यादि में से किसी के न रहने पर भी दृश्य सत्तार अचल और असंभव नहीं होता, किन्तु एकत्व, बहुत्व, सत्ता, द्रव्यत्व आदि ऐन्द्रिय-धर्म-संसर्ग-विहीन जाति न रहने पर संसार की कल्पना ही असंभव है। इसी कारण यह समस्त अनेन्द्रियक-जाति समस्त ऐन्द्रिय-जाति की अवश्यभाविता-धर्म से पूर्ववता होती है। इन अनेन्द्रियक जातियों को अन्तस्मत्त्व (केटगरी) कहते हैं। यद्यपि उनके न होने पर जगत् की कल्पना संभव नहीं है, किन्तु अन्तस्तत्त्व-समूह को जगत् का पूर्ववता मान लेने पर भी यह नहीं कहा जा सकता कि उसके आधार पर जगत् की कल्पना अवश्य की जा सकती है। दृष्टि होने पर ही यह समझा जाता है कि आकाश में मेघ हैं, किन्तु मेघों के होने पर भी वर्षा होगी ही, ऐसा निश्चयपूर्वक नहीं कहा जा सकता। जगत् की व्याख्या करते हुए अन्तस्तत्त्व

समूह को आवश्यक रूप से पूर्ववर्ती कहने से ही काम नहीं चलता, बल्कि यह दिखाना भी आवश्यक है कि उनके होने पर भी अवश्यभावित्व नियम में जगत् के व्यापार अनिवार्य रूप से पथावन् रहते हैं। अर्थात् समग्र जगत् को अन्तस्तत्त्व समूह से अवश्यभाविता नियम के सम्पन्न कर सकने की सामर्थ्य होनी चाहिए। हमें यह सिद्ध करना चाहिए कि अवश्यभाविता नियम के अनुसार अन्तस्तत्त्व समूह से ही जगत् की सत्ता आविष्कृत होती है।^१ इस संबन्ध में काण्ट की ओर से कोई सहायता नहीं मिलती। काण्ट ने यह तो बताया है कि अवश्यभाविता के अनुसार अन्तस्तत्त्व समूह की सत्ता जगत् की सत्ता की पूर्ववर्तिनी होती है, किन्तु उन्होंने ऐसा कोई रास्ता नहीं बताया है कि जिससे अन्तस्तत्त्व समूह में जगत् को पृथक् किया जा सके। अन्तस्तत्त्व समूह के सम्बन्ध में विचार करने हुए इन विषय में विशेष रूप से सावधान रहना चाहिए कि अन्तस्तत्त्व की वस्तु में पृथक् कांडे स्वतन्त्र आदिकालिक सत्ता नहीं है। वस्तु को छोड़कर अन्तस्तत्त्व नहीं रह सकता, किन्तु वस्तु-विशिष्ट अन्तस्तत्त्व समूह की एक स्वतन्त्र मानन-सत्ता अवश्य पाई जाती है। उदाहरणतः, 'कुछ दूध' कहने पर 'दूध' की धारणा के साथ 'कुछ' की धारणा भी जुड़ी रहती है। यह 'कुछ' की धारणा एक परिमाण (क्वान्टिटी) की धारणा है जो दूध की धारणा से पृथक् है। यह धारणा अर्नैन्ड्रियक है और इसके न होने पर दूध की धारणा भी संभव नहीं है जबकि दूध की धारणा न होने पर भी 'कुछ' की धारणा हो सकती है। हम कह सकते हैं: 'कुछ जल, कुछ तेल, कुछ प्रकाश है'। इन समस्त स्थलों पर 'कुछ' एक अर्नैन्ड्रियक धारणा या अन्तस्तत्त्व है जिससे अयुक्त रहने पर ऐन्द्रिय पदार्थ का प्रकाश नहीं होता। इस कारण एक तौर पर 'कुछ' नामक अन्तस्तत्त्व का विश्लेषणात्मक विकल्प (एब्स्ट्रक्शन) होने पर ही अनुभव के द्वारा उसकी स्वतन्त्र सत्ता स्वीकार की जाती है। भले ही इसका प्रकाश व्यक्तिगत कल्पना के सहारे होता है परन्तु यह सत्ता किसी व्यक्ति-विशेष के विकल्प पर निर्भर नहीं रहती। विकल्पमूलक होने के कारण अन्तस्तत्त्व की कोई वस्तु-सत्ता नहीं होती। दूसरे से उत्पन्न मानकर भी इनकी आन्तरिक सत्ता को फिर भी अस्वीकार नहीं किया जा सकता। (The categories have reality but no existence).

1 The world must be logically deduced from the categories just as the conclusion is deduced from the premises. We must demonstrate that the categories necessarily give rise to a world, that they are a reason from which the world follows as consequent, and we can only do it by deducing the world logically from the categories.

समस्त अफीम के फूल सुन्दर होते हैं, आदि—वहाँ यदि अफीम के फूल के बदले हम कहें, समस्त 'क' ही 'ख' है, कितने ही 'क' 'ग' है, अतएव कितने ही 'ग' 'घ' है तो वहाँ बहिर्गत किसी जाति का उल्लेख नहीं होता फिर भी अवश्यभावि-नियम अव्याहत रहता है। इस नियम में कोई ऐन्द्रिय धर्म नहीं होता, इसलिए अन्वीक्षावृत्ति में पाई जानेवाली अवश्यभाविता के साथ ऐन्द्रिय धर्म का सम्बन्ध नहीं होता। जगत् के सभी व्यापारों के मूल में स्थित इस नियम की परम्परा कालक्रमगत परम्परा नहीं होती, अपितु वह अन्वीक्षामूलक अवश्यभाविता की परम्परा होती है। जिसे हम आधिकारण कहते हैं, उसका कालगत कोई आदिस्वरूप नहीं होता। उसका आदित्व इसी नियम के आधार पर माना जाता है। यदि कहा जाय कि विशुद्ध सत्ता ही जगत् का आदि है तो उसका अर्थ यह नहीं है कि किसी एक आदिकाल में विशुद्ध सत्ता थी, बल्कि उसका तात्पर्य यह है कि समस्त व्यापार और विशिष्ट सत्ता का विश्लेषण करने पर जब हम परम्परा-क्रम से विचार करते हैं कि किस वस्तु के अभाव में कौन सी वस्तु नहीं हो सकती थी अथवा किसके न होने से क्या हो सकता था, तभी हम विशुद्ध सत्ता तक पहुँचते हैं। उसके पश्चात् हम कहीं विचलित नहीं हो सकते। इस नियम के आधार पर परम्परा-क्रम से विशुद्ध सत्ता से लेकर समस्त जातीय विशिष्ट सत्ता तक की व्याख्या की जा सकती है। किसी वस्तु के कारण के सम्बन्ध में उसके आदिस्वरूप का विचार किया जाता है, किन्तु अवश्यभावि-नियम (रीजन) की आदिभाविता कालगत नहीं होती। उसकी आदिभाविता अवश्यभाविता या अन्वीक्षाक्रम की ही आदिभाविता है। काण्ट के द्वारा कथित मानस-जाति ऐन्द्रिय-संसर्ग-वर्जित होती है, जैसे, एकत्व, बहुत्व, सत्ता, द्रव्यत्व इत्यादि। ऐन्द्रिय धर्म से युक्त समस्त जाति के व्यवहार, यथा श्वेत, अश्व, गो इत्यादि में से किसी के न रहने पर भी दृश्य भ्रमर अचल और असंभव नहीं होता, किन्तु एकत्व, बहुत्व, सत्ता, द्रव्यत्व आदि ऐन्द्रिय-धर्म-संसर्ग-विहीन जाति न रहने पर भ्रमर की कल्पना ही असंभव है। इसी कारण यह समस्त अन्वैन्द्रियक-जाति समस्त ऐन्द्रिय-जाति की अवश्यभाविता-धर्म से पूर्ववर्ती होती है। इन अन्वैन्द्रियक जानियों का अन्तस्तत्त्व (वेदशरी) कहते हैं। यद्यपि इनके न होने पर जगत् की कल्पना संभव नहीं है, किन्तु अन्तस्तत्त्व-समूह को जगत् का पूर्ववर्ती मान लेने पर भी यह नहीं कहा जा सकता कि उसके आधार पर जगत की कल्पना अवश्य की जा सकती है। वृष्टि होने पर ही पद सम्पन्न होता है कि आकाश में मेघ है, किन्तु मेघों के होने पर भी जगत् होगी ही, ऐसा निश्चयपूर्वक नहीं कहा जा सकता। जगत् की व्याख्या करने हुए अन्तस्तत्त्व

समूह को आवश्यक रूप से पूर्ववर्ती कहने से ही काम नहीं चलना, बल्कि यह दिखाना भी आवश्यक है कि उनके होने पर भी अवश्यभावित्व नियम ने जगत् के व्यापार अनिवार्य रूप से यथावत् रहते हैं। अर्थात् मनुष्य जगत् को अन्तस्तत्त्व समूह में अवश्यभावित्व नियम के सम्पन्न कर सकने की सामर्थ्य होनी चाहिए। हमें यह सिद्ध करना चाहिए कि अवश्यभावित्व नियम के अनुसार अन्तस्तत्त्व समूह से ही जगत् की सत्ता आविष्कृत होती है।^१ इस संबंध में काण्ट को और भी कोई सहायता नहीं मिलती। काण्ट ने यह तो बताया है कि अवश्यभावित्व के अनुसार अन्तस्तत्त्व समूह की सत्ता जगत् की सत्ता की पूर्ववर्तिनी होती है किन्तु उन्होंने ऐसा कोई रास्ता नहीं बताया है कि जिससे अन्तस्तत्त्व समूह में जगत् की पृथक् किया जा सके। अन्तस्तत्त्व समूह के सम्बन्ध में विचार करते हुए इस विषय में विशेष रूप से सावधान रहना चाहिए कि अन्तस्तत्त्व की वस्तु ने पृथक् कोई स्वतन्त्र आदिकालिक सत्ता नहीं है। वस्तु को छोड़कर अन्तस्तत्त्व नहीं रह सकता, किन्तु वस्तु-विश्लिष्ट अन्तस्तत्त्व समूह की एक स्वतन्त्र मानस-सत्ता अवश्य पाई जाती है। उदाहरणतः, 'कुछ दूध' कहने पर 'दूध' की धारणा के साथ 'कुछ' की धारणा भी जुड़ी रहती है। यह 'कुछ' की धारणा एक परिमाण (क्वान्टिटी) की धारणा है जो दूध की धारणा से पृथक् है। यह धारणा अनेन्द्रियक है और इसके न होने पर दूध की धारणा भी संभव नहीं है जबकि दूध की धारणा न होने पर भी 'कुछ' की धारणा हो सकती है। हम कह सकते हैं: 'कुछ जल, कुछ तेल, कुछ प्रकाश है'। इन समस्त स्थलों पर 'कुछ' एक अनेन्द्रियक धारणा या अन्तस्तत्त्व है जिससे अयुक्त रहने पर ऐन्द्रिय पदार्थ का प्रकाश नहीं होता। इस कारण एक तौर पर 'कुछ' नामक अन्तस्तत्त्व का विश्लेषणात्मक विकल्प (एवमद्रक्शन) होने पर ही अनुभव के द्वारा उसकी स्वतन्त्र सत्ता स्वीकार की जाती है। मने ही इसका प्रकाश व्यक्तिगत कल्पना के सहारे होता है परन्तु यह सत्ता किसी व्यक्ति-विशेष के विकल्प पर निर्भर नहीं रहती। विकल्पमूलक होने के कारण अन्तस्तत्त्व की कोई वस्तु-सत्ता नहीं होती। दूसरे से उत्पन्न नानकर भी इनकी आन्तरिक सत्ता को फिर भी अस्वीकार नहीं किया जा सकता। (The categories have reality but no existence).

1 The world must be logically deduced from the categories just as the conclusion is deduced from the premises. We must demonstrate that the categories necessarily give rise to a world, that they are a reason from which the world follows as consequent, and we can only do it by deducing the world logically from the categories.

जाति की सत्ता मनाने पर प्रश्न उठता है कि ज्ञान और ज्ञेय के बीच साम्य होता है कि नहीं ? हेगेल के मतानुसार ज्ञान और ज्ञेय के बीच एकत्व माने बिना ज्ञान-प्रक्रिया को समझाया ही नहीं जा सकता। ज्ञान होने पर भी जाति या सामान्य की उपेक्षा करके हमें ज्ञान नहीं हो सकता। भाषा का प्रत्येक शब्द एक सामान्य या जाति को द्योतित करता है, एवं जिसे हम व्यक्ति कहते हैं वह भी कितने ही सामान्यों से सघटित होकर जन्म लेता है। यह कहा जा सकता है कि वस्तुएँ सामान्यात्मक नहीं हैं, किन्तु हमारी विचार-प्रक्रिया में ही सामान्य की छाप रहती है। इस कारण हम सामान्याकार को त्यागकर विचार नहीं कर सकते। इसीलिए कहा गया है कि बहिर्वस्तु का स्वरूप अज्ञेय (अननोएबिल) होता है। काण्ट पर किया गया दोषारोपण इस पर भी लागू हो सकता है। अतएव यह कहना पड़ेगा कि ज्ञेय सत्ता ज्ञातृ सत्ता पर निर्भर करती है और जिन जातियों को हम प्रत्यक्ष मानते हैं उनकी तदनुरूप बाह्य-सत्ता भी होती है। ज्ञान में पाये जानेवाले वस्तु के स्वरूप से यदि वस्तु भिन्नजातीय भी हो तो भी उस प्रकार की वस्तु के साथ ज्ञान या ज्ञाता का तनिक भी सम्बन्ध नहीं हो सकता। वैसा होने पर ज्ञेय वस्तु एकान्त अज्ञेय हो जाती है और ज्ञान असंभव हो जाता है। इस कारण ज्ञानलब्ध को ही सत् मानते हैं। तात्पर्य यह है कि सत्ता और ज्ञान अभिन्न होते हैं। सत्ता का अर्थ ही है ज्ञानगोचरता। इस बात का तो कोई अर्थ ही नहीं है कि ज्ञात सत्ता के साथ सम्बन्ध न होने पर भी वह सत्तावान है। जिसे हम जगत् कहते हैं उसकी भी ज्ञान-सत्ता के स्वरूप के अतिरिक्त कोई सत्ता नहीं है। विज्ञानवाद की समस्त शाखाओं में ज्ञान और सत्ता का अभिन्नत्व स्वीकार किया गया है, किन्तु जैसे ज्ञाता और ज्ञेय का अभिन्नत्व माना जाता है, ज्ञाता से सम्पर्क के अभाव में जैसे ज्ञेय का आत्मप्रकाश नहीं होता और ज्ञेय का प्रत्येक आत्म-प्रकाश ज्ञाता के साथ नितान्त सम्बद्ध भाव से हो सकता है, वैसे ही ज्ञेय को ज्ञाता के विरोधी स्वभाववाला भी कहा जा सकता है। 'मैं यह जानता हूँ' कहने पर हम जिसे जान पाते हैं, वह हमसे अलग रहकर अनात्म तथा वस्तु के रूप में प्रकाशित होता है। वस्तु के साथ ज्ञान का एकत्व होने पर भी ज्ञातृ-ज्ञेय या प्रकाश्य-प्रकाश रूप में दोनों की प्रतीति होने में कोई विरोध उपस्थित नहीं होता। वस्तुतः ज्ञान-व्यापार का तात्पर्य ही यह है कि ज्ञाता अपने अर्थ को अपने से पृथक् रूप में अपने सम्मुख उपस्थित पाता है और उसके साथ सम्मिलन का अनुभव करता है। हम जिस प्रस्तर-खण्ड को देखते हैं वह आत्म से पृथक् और अनात्म होता है, तथापि हमारे ज्ञान का विषय हो जाने पर यह हमसे पृथक् नहीं रह

जाता, बल्कि ज्ञान की अवस्था में यह हमारा ही विशेषण बन जाता है। यदि यह एकान्ततः पृथक् होता तो इसके सम्बन्ध भी कुछ भी जानना संभव न होता, किन्तु यह ज्ञान के माध्यम से उपस्थित होता है इसलिए उन प्रस्तर-खण्डों की भी ज्ञानाकार युक्त कहा जाता है। ज्ञाता, ज्ञान और ज्ञेय के ऐक्य में ही माग जगत् समाया हुआ है। इस ऐक्य को नष्ट करके किसी भी वस्तु का आत्मप्रकाश संभव नहीं है। ज्ञाता, ज्ञान और ज्ञेय तीनों की ऐक्यात्मक त्रिपुटी बन जाती है। ज्ञान-सत्ता से एकान्ततः स्वतन्त्र कोई वस्तु-सत्ता नहीं रह सकती। ज्ञान में ही समस्त ज्ञेय समाहित रहने है एवं ज्ञेयमात्र का समझना केवल ज्ञान के माध्यम से ही संभव हो सकता है। ज्ञातृ ज्ञेय की समष्टि रूप ज्ञान को ही हेगेल ने निरपेक्ष (एवसोल्वट) कहा है। ज्ञान के स्वाभाविक विकास में कल्पित अन्तस्तत्त्व और उसके साथ ऐन्द्रिय धर्म के संयोग में होनेवाला ज्ञान और अनादिकाल से इतिहास, दर्शन और कला में दिग्दर्श देनेवाली लोलापद्धति आदि सभी इसी निरपेक्ष में स्थित होते हैं। समस्त जगत् का व्यापार इसी का आत्म-प्रपञ्च है, इसी की आत्म-व्याख्या, आत्म-प्रसार अथवा आत्म-संकोच है। अन्तर की ओर ध्यान देने पर हमें अन्तस्तत्त्व समूह की जिस जाति और उसके जिस आकार के आन्तरिक रूप का अनुभव होता है, बाह्य जगत् के जड़ रूपों में भी वही भिन्न-भिन्न अन्तस्तत्त्वों में दिखाई देता है। हम अन्तर में जैसे द्रव्यत्व या एकत्व का अनुभव करते हैं, बाहर भी तदनुरूप द्रव्य एवं वस्तु के एकत्व का अनुभव करते हैं। अन्तर और बाह्य दोनों ही ज्ञान-रूप हैं। एक ही जाति की जाति-सत्ता ज्ञान और ज्ञेय के रूप में अन्तर्बाह्य रूप में वर्तमान रहती है। हेगेल के निरपेक्ष का अभिप्राय क्या है इस सम्बन्ध में विद्वत्समाज में पर्याप्त मतभेद दिखाई देता है। बहुतों ने हेगेल के निरपेक्ष को कुछ अन्तःसारशून्य अन्तस्तत्त्वों की समष्टि मानकर उन पर अन्यथा व्यापारोपण किया है। यहाँ तक कि ब्रैडले ने भी कहा है कि: 'The Hegelian Absolute is no more than an unearthly ballet of bloodless categories'। यदि हेगेल निरपेक्ष को अन्तस्तत्त्व न मानकर उसको एक पदार्थ मानने तो संभव था कि समालोचकों के बीच इतना मत-वैषम्य न होता। किन्तु उन्होंने निरपेक्ष को जैसे एक ओर अन्तस्तत्त्व कहा है वैसे ही दूसरी ओर कारण, द्रव्य, मत, गुण आदि भी कहा है। हेगेल के मत से गुण-समूह में कोई भेद नहीं है। द्रव्यत्व-जाति ही बाह्यतः द्रव्याकार में रहती है। वस्तुतः द्रव्यत्व, गोलत्व, मृदुत्व आदि जाति समवाय का प्रत्येक्ष करके ही हम कहते हैं कि हमने प्रस्तर-खण्ड देखा है। निरपेक्ष को द्रव्य मानने में हेगेल को संकोच नहीं जान पड़ता। किन्तु यदि उसे

ज्ञान के अनिरीक्त कोई द्रव्यमत् माने तो हेगेल उसे स्वीकार न करेगा, क्योंकि वह ज्ञानानिरीक्त किन्हीं पक्षा का स्वीकार नहीं करते। ज्ञान के क्षेत्र में समस्त वस्तुओं के ऐक्य को ही अद्वैतवाद कहते हैं। हेगेल ने दिखाया है कि अपने को अनेक आकारों में प्रकाशित करना ही ज्ञान का स्वभाव है। इन्हीं अनेक विभाजित ज्ञान खण्डों के द्वारा ही अद्वैत से द्वैत की उत्पत्ति होती है और पुनः द्वैत में उनका लय हो जाता है। हेगेल ने अपने 'लाजिक' ग्रंथ में सिद्ध किया है कि केवल सत्ता की परिकल्पना ही ज्ञान की आदि कल्पना है। हमारी कल्पना में इसकी अपेक्षा कोई दूसरा मौलिक तत्त्व उपस्थित नहीं होता। विशुद्ध सत्ता-असत्ता के बीच भेद की कल्पना नहीं की जा सकती। विशुद्ध सत्ता-असत्ता के भेद के अभाव में इन दोनों का ऐक्य स्वीकार करने हुए सत्ता-असत्तामूलक व्यापार का बोध उत्पन्न होता है। इसी व्यापार के परिणामस्वरूप जब किंचित् असत्ता विशिष्ट सत्ता का रूप ग्रहण कर लेती है, तभी हमारे मन में गुण-कल्पना का उदय होता है। इस आधार पर हेगेल ने यह दिखाने की चेष्टा की है कि मध्य प्रकार की अनेन्द्रियक जाति या अन्तस्तत्त्व क्रमशः इसी सत्ता-असत्तामूलक व्यापार का परिणति-स्वरूप उत्पन्न होते हैं। अन्तर्जगत में जिस प्रकार अन्तस्तत्त्व का समृद्ध उत्पन्न होता है, ज्ञान और सत्ता की वृद्धि-सत्ता भी अपृथक्त्व-नियम के कारण उसी रूप में ध्वनित होती है।

साधारणतः अन्य समस्त दर्शनों में सामान्य और विशेष का यही पार्थक्य पाया जाता है कि सामान्य के साथ अन्य धर्म के संयोग से विशेष की उत्पत्ति होती है। वर्ण एक सामान्य धर्म है। इसके साथ नवीन-नवीन वैशिष्ट्य का संयोग होने पर हमको लाल, नीला, काला इत्यादि कहा जाता है। किन्तु हेगेल ने यह दिखाने की चेष्टा की है कि समस्त विशेष अपने विपरीत 'वर्मा' के रहते हुए भी सामान्य में ही गर्भित रहते हैं, एवं अन्तर्विश्लेषण के द्वारा प्रत्येक सामान्य को उसके अन्तर्गठित विशेष रूपा में परिणत किया जा सकता है। सत्ता मात्र को सर्वसामान्य स्वरूप समस्त अन्तस्तत्त्व समृद्ध का उसमें परिणति दिखाई जा सकती है। सामान्य में ही समस्त विशेष निरोद्धित रहते हैं, यह बताते हुए हेगेल ने सिद्ध किया है कि विशुद्ध सत्ता में विशुद्ध असत्ता लीन रहती है। विशुद्ध सत्ता-असत्ता को एक साथ ग्रहण करने से ही सम्पूर्ण विभिन्न व्यापार (प्रक्रिया) का बोध होता है। इसी व्यापार के द्वारा विशेषाकृत अवस्था में सत्ता जब किंचित् असत्ता युक्त होकर दिखाई देती है तब वह विशिष्ट सत्ता के रूप में प्रकाशित होती है। वह विशिष्ट सत्ता जब उस विशेष के साथ प्रकाशित होती है, तभी

गुण (क्वालिटी) का प्रकाश होता है। इसी द्वन्द्व-पद्धति में हेगेल ने सामान्य विरुद्ध सत्ता से अन्यान्य सभी जानित्व समूहों की परिणति सिद्ध की है। इसी द्वन्द्व-पद्धति को डाइलैक्टिक मैथड^१ कहते हैं।^१ इस द्वन्द्व में पूर्वोक्त अवश्यभावी-नियम मूल रहस्य का समान वर्तमान स्तर है। नाधारण बुद्धि से सत्ता-असत्ता पूर्णतया भिन्न होती है, किन्तु अवश्य भावी-नियम के द्वारा यह भिन्न किया जा सकता है कि आसततः सदा होने पर भी सत्ता-असत्ता में इस प्रकार का एक सम्बन्ध रहता है कि दोनों को एक ही माना जा सकता है और सत्ता से उसका अवश्यभावी सहयोग के रूप में असत्ता का आधिष्कार किया जा सकता है। सामान्य मात्र अन्कुट होता है। सामान्य से विशेष की अवतारणा होने पर ही यह बात समझी जा सकती है कि सामान्य में अम्फुट, गोपन और अमत् आकार में निरोहित रहनेवाली वस्तु के स्पष्ट होने पर वही सामान्य अपने को विशेष आकार में प्रदर्शित करता है। जो गोपन और अस्पष्ट था, वह प्रकट हो जाता है। हेगेल का कथन है कि दो विरोधी तत्वा के समन्वय से विकास हुआ करता है। विकास का क्रम सीधा नहीं होता। उसकी विधि कुछ इस प्रकार है कि 'क' का विरोधी तत्व है 'ख' और उनका समन्वय 'ग' में होता है। यहाँ 'क' पक्ष (थीसिस) है, 'ख' प्रतिपक्ष (एन्टी थीसिस) है, 'ग' सन्तुलन (सिन्थीसिस) है। परन्तु यह 'ग' भी स्थिर नहीं रहता। उसका प्रतिपक्ष 'घ' होता है। फिर दोनों का सन्तुलन 'ङ' में होता है। इसी प्रकार विकास का क्रम जारी रहता है। प्रत्येक रचना पक्ष, प्रतिपक्ष तथा सन्तुलन इन तीनों के नवीन रूप के माध्यम से प्रकट हुआ करती है। हेगेल लिखित 'लॉजिक' पढ़ने से पता चलता है कि समस्त अन्तस्तत्त्व समूहों का परम्परा-क्रम से विकसित दिलाने की चेष्टा की गई है। किन्तु यह नहीं कहा जा सकता कि सदा इसी क्रम से उन्नति हुई है। संभव है अनेक अन्तस्तत्त्व समूहों के सम्मिलन में रहनेवाले विरोधी तत्वों के माध्यम से ही एक नूतन अन्तस्तत्त्व का सर्जन हो सके। इस प्रकार बाह्य तथा आन्तर जगत् के संयोग में नूतन चिद्जगत् के प्रकाश में ज्ञान अपना पूर्ण आत्मपरिचय प्राप्त करता है। अर्थात् उस संयोग की अवस्था में एक नवीन और परिपूर्ण ज्ञान प्रकाशित हो जाता है। बाह्य तथा अन्तर्जगत् के सन्तुलन में ही चिद्जगत् प्रकाशित होता है। ज्ञान का इस त्रिपुटो का नाम ही 'आइडिया' है। इस प्रकार 'लॉजिक' में तीन मात्रे भेद सत्, तत्व और विकसनशील चेतना

१ Hegel's discovery consists in it that the required differentia is always negative, and when this is understood, it is seen that the old view that the genus excludes the differentia is not the complete truth.

(बीइड्ड, एसेन्स, नोशन) करके 'आइडिया' की कल्पना की गई है। प्राकृत जगत् से भी इसी प्रकार स्वतन्त्र रूप से उसका प्रकाश दिखाने की चेष्टा की गई है। पुनः विषयी, विषय और चित्तत्व को लेकर स्वतन्त्र भाव से 'आइडिया' को समझाने की चेष्टा की गई है। इसी प्रकार की त्रिपुटी में आत्मप्रकाश करनेवाली ज्ञानमय परमसत्ता की इस त्रिरूप स्थिति या आत्मलीला को 'आइडिया' कहते हैं। इस कारण 'आइडिया' कहने पर जिस प्रकार एक ओर अन्तस्तत्त्व समूहों की समष्टि का बोध होता है, वैसे ही दूसरी ओर इसे समस्त अन्तस्तत्त्वों की शेष या चरम अवस्था भी कहते हैं। क्योंकि तत्त्व में समस्त तत्त्व निहित रहते हैं, इसीलिए आइडिया और अन्तस्तत्त्व एक ही है। एक ओर प्रकृति (नेचर) को इसके विपरीत कहा जा सकता है, क्योंकि उसका हमारे अन्तर के साथ जातृ-ज्ञेय सम्बन्ध रहता है और ज्ञेय होने के कारण ही प्रकृति ज्ञान से भिन्न मानी गई है तथा उसे 'आइडिया' नहीं माना गया है और दूसरी ओर वह भी ज्ञान के अतिरिक्त और कुछ नहीं है और उसके विविध रूपों के प्रकाश में 'आइडिया' ही विभिन्न अन्तस्तत्त्वों में प्रकाशित होता है। इसी प्रकृति के साथ अन्तर्जगत् के विरोध और सम्मिलन में होनेवाले आत्मलाभ के माध्यम से ही 'आइडिया' का विभिन्न अन्तस्तत्त्वों में प्रकाशन देखा जा सकता है। ज्ञान में ही वह शक्ति है कि वह बाह्य तथा अन्तर के सम्बन्ध से एक नूतन आत्मलाभ के परिणामस्वरूप अपने को नवीन रूप में प्रकाशित कर सकता है।^१ हमारे अन्तर्लोक तथा बह्यलोक के सम्मिलन में होनेवाली चिन्तृ-मूर्ति को हेगेल ने 'स्परिट' कहा है। इसके उन्होंने तीन भाग किये हैं, जिनके नाम क्रमशः सत्ता, असत्ता और विशिष्ट सत्ता या सब्जेक्टिव स्पिरिट, ऑब्जेक्टिव स्पिरिट, एम्बोल्फ्ट-स्पिरिट हैं। असत्ता के अन्तर्गत उन्होंने आचार-शास्त्र (एथिक्स) एवं राज्य-दर्शन

- 1 Nature as the anti thesis of the logical Idea is the opposite of the Idea. It is not the Idea. Yet we have already described Nature as the Idea in otherness. Both statements are true. The relation of the Idea to Nature is that of thesis and anti-thesis. Thus, it is the same as the relation of being to nothing, the first thesis and anti thesis of the system. Nothing is in the first place different from being. It is not being. It is the opposite of being. In the same way nature is the opposite of the Idea. It is not the Idea. But on the other hand being is identical with nothing. Nothing is being. In the same way nature is identical with its opposite, the Idea. It is the Idea. We have as usual, identity in opposition. And this relation is usually expressed by saying that nature is the idea in the element of otherness.

(पॉलिटिकल फिलॉसफी) और विशिष्ट सत्ता के अन्तर्गत कला-दर्शन (फिलॉसफी ऑव आर्ट) एवं धर्म-दर्शन (फिलॉसफी ऑव रिलीजन) का विचार किया है।

हेगेल ने हमारे अन्तःबाह्य के सम्मिलन में प्राप्य वस्तु को ही निरपेक्ष (एन्सोल्यूट) कहा है। ऐक्य कहने का अभिप्राय यह नहीं है कि निरपेक्ष न तो आन्तर है न बाह्य, बल्कि इनका मध्यवर्ती एक विशेष बिन्दु है। अन्तःबाह्य के मिलन में प्रकाशित नाना विचित्रताओं में ही निरपेक्ष का ज्ञान प्राप्त होता है। केवल अन्तर्लोक का विचार करते समय उसे सत्ता कहते हैं। इसी सत्ता (सब्जेक्टिव स्पिरिट) के विचार के लिए हमारे मनोलोक के नाना व्यापार विषय-स्वरूप बन जाते हैं। इसे प्रचलित रूप में मनोशास्त्र (साइकोलॉजी) कहा जाता है। इस मनोशास्त्र के व्यापार को भी हेगेल ने उसी सत्ता, असत्ता, सत्ताभाव और विशिष्ट सत्ता की लीला के परस्परसम्बन्ध और परस्पर परिणत भाव से दिखाने की चेष्टा की है। असत्ता (आब्जेक्टिव स्पिरिट) का विचार करते हुए हेगेल ने समाज, राष्ट्र और इतिहास में मनुष्यों का एक-दूसरे की सत्ता को स्वीकार करना और उसी स्वीकृति के परिणामस्वरूप उनके पारस्परिक सम्बन्ध या द्वन्द्व के रूप में समाज, नीति तथा राष्ट्र की कड़ी स्थापित होने का भी विचार किया है।^१ हेगेल ने दिखाने का यत्न किया है कि समस्त सामाजिक व्यवस्था किमी अवश्यभावी-नियम के द्वारा चला करती है और उन्ही नियम में पूर्वोक्त तीन रूप काम करते हैं। अधिकारसत्त्व, व्यापार, शासन, नियम, परिवार आदि ही सामाजिक व्यवस्था कहलाते हैं। यह सभी निरपेक्ष (एन्सोल्यूट) के स्वगत नियमों के अनुकूल बहिः-प्रकाश और आत्मपरिचय मात्र हैं। अभिप्राय यह कि यह समस्त सामाजिक व्यवस्था मनुष्य के व्यक्तिगत प्रयोजन के कारण उद्भूत नहीं है, बल्कि वह निरपेक्ष के आत्मलाभ के लिए एकान्त आवश्यक बहिःप्रकाश के नियम आविर्भूत है। निरपेक्ष के बाह्य प्रकाशन के लिए यह आवश्यक है कि वे व्यवस्थाएँ हो।

विशिष्ट सत्ता (एन्सोल्यूट स्पिरिट) के क्षेत्र में चित्त की यह वृत्ति देग्वी जाती है कि जिस स्थान पर हमारा चित्त या चित्त्वभाव इस विषय में सजग हो जाता है

- 1 Objective Spirit means the spirit which has issued forth from its inwardness and subjectivity and embodied itself in an external and outward world. The external world is not the world of nature it is a world which the spirit creates for itself in order to become objective, existent and effective in the actual world. It is in general the world of institutions. This means not merely the positive institutions of law, society and the state, but includes also customs and manners, the rights and duties of the individual, morality and ethical observances.

यहाँ चित्-पिरोधी या प्राकृत मात्तूम होनेवाली सभी वस्तुएँ यथार्थतः चिन्मय और चित् स्वभाव वाली प्रतीत होती हैं। यही है चरम लाभ। उर्ण चरम लाभ के कारण चित् शक्ति अपने को एक और मनन-शक्ति और दूसरी ओर जड़ शक्ति, एक और अन्तःप्रज आत्मलोक और दूसरी ओर बहिःप्रज समाज और राष्ट्र में प्रियक्त करके अवशिष्ट समस्त विभागों की सीमा में ही अपने असीम ऐक्य का परिचय प्राप्त करके सार्थकता प्राप्त करती है। हेगेल ने कहा है कि कला, बर्म और दर्शन इन तीनों के माध्यम से होनेवाले उत्तरोत्तर श्रेय के द्वारा परम चित्त्वभाव अपना परम-परिचय प्राप्त करता है।

ऐन्द्रिय धर्म के स्वरूप में अपना प्रकाश फैलानेवाले चित्त्वभाव को सौन्दर्य कहते हैं। जब कोई भी चित् प्रेरणा अपने को किसी रंग, वस्तु या कल्पना के माध्यम से उसे आत्मसात् करती हुई, अपने से अभिन्न बना लेती है और इस प्रकार आत्मपरिचय प्राप्त करती है तभी कला और सौन्दर्य का सृष्टि होती है। चित् प्राणों का बहिर्वस्तु के साथ अभिन्न रूप में प्रकट होना ही परममन्य और परम सौन्दर्य कहलाता है। अतएव सत्य एव सुन्दर दोनों अभिन्न हैं। इनमें भेद केवल इतना है कि सुन्दर स्थल पर 'आइडिया' का ऐन्द्रिय धर्म के साथ सम्मिलित करके देखते हैं, किन्तु सत्य में ज्ञान के ऐन्द्रिय तथा आन्तरिक अकार के मध्य रहने वाले ऐक्य की दृष्टि से विचार करते हैं। जो ज्ञानाकार में सत् है, वह ऐन्द्रिय आकार में भी सत् होता है। हमने पहले ही कहा है कि चित् तत्त्व (स्फिरिट) चाहें अन्तर्व्यक्त (सब्जेक्टिव) भाव से रहे या बहिर्व्यक्त (ऑब्जेक्टिव) भाव से रहे, जैसे, परिवार, राष्ट्र, नीति, समाज आदि हैं, चित् तत्त्व मात्र में आइडिया विद्यमान रहता है। आइडिया शब्द पारिभाषिक है। इसका अर्थ है 'रीजन' या अवश्यभावि-नियम। पक्ष, प्रतिपक्ष और सन्तुलन इन तीनों में अवश्यभावि-नियम लागू होता है। बहिर्जगत् में भी यह आइडिया ही वस्तु तथा वृत्त और प्राणि रूप में रहता है। बहुत तत्वों का एक तत्त्व में सम्मिलन होना हमका स्वाभाविक नियम है। किसी भी वस्तु का बहुत्व उसकी बाह्य दिशा है, उसका एकत्व उसकी अन्तर्दिशा। बहुत्व का एकत्व के माध्यम से प्रकाश ही आइडिया कहलाता है। किसी वस्तु का अवयव-अवयवी के रूप में प्रकाश ही उसका स्वरूप या आइडिया कहलाता है। अवयव-अवयवी उसकी बाह्य दिशा है, अवयवी उसकी अन्तर्दिशा। अवयव-अवयवी के बीच से होनेवाला उसका प्रकाश ही उसका स्वरूप है। उसके बहुत्व का उसके एकत्व के माध्यम से प्रकाश ही उसका आइडिया है। इसी में उसका सत्य और सौन्दर्य है। एकत्व के माध्यम से

जहाँ बहुत्व अभिन्न रूप से ग्रहण किये जाने पर जितना ही प्रकाशित होता है उतना ही नहीं सौन्दर्य भी प्रकट होता है। इसी कारण अचेतन, जड़ पदार्थ के सौन्दर्य की अपेक्षा प्राणवान वस्तु में सौन्दर्य अधिक होता है और प्राणवान में भी वृक्ष आदि की अपेक्षा प्राणि जाति का सौन्दर्य अधिक होता है। इसका कारण यह है कि साधारण प्राणहीन वस्तु में अवयव अवयवी सम्बन्ध के अतिरिक्त और कुछ नहीं जान पड़ता, किन्तु प्राणवन्त में प्राणलीला के एकत्व में अनेक विरुद्ध जातीय सत्ताएँ विद्यमान रहती हैं। प्राणि जाति और क्रमशः उच्च प्राणियों में इसी एकत्व में बहुत्व का संचार और भी गहन, घनिष्ट और बहुल रहता है। किन्तु प्रकृति में या साधारण जीवन में एकत्व में बहुत्व होता तो है, किन्तु, यह न तो स्वतः आत्मप्रसार ही करता है न स्वाधीन ही होता है। यह एकत्व की क्रिया जड़ के अन्यान्य नियमों के कारण स्थान, देश, काल आदि के द्वारा नियंत्रित रहती है। किसी वृक्ष में दिखाई देनेवाला प्राण स्वतन्त्र उससे पास चारों ओर आलोक, जल तथा अपनी निजी बीजधातु द्वारा स्थिर रहता है। इसी कारण वृक्ष के जीवन की प्राणलीला स्वाधान होकर भी स्वाधीन नहीं है। इसी कारण प्राकृत जगत् में दिखाई देनेवाला सौन्दर्य कलागत सौन्दर्य की अपेक्षा हीन होता है।^१

1 The beauty of nature, however, exhibits great defects. What are above all necessary for the exhibition of true beauty are infinitude and freedom. The Idea, as such is absolutely infinite. The Idea is constituted by three factors, viz, (1) the unity of the Notion, which puts itself forth into (2) differences, plurality, objectivity, which return again into (3) the concrete unity of the above two factors. Now what is essential here is that it is the Notion itself, which puts itself forth into differences, and then overreaches the distinctions within itself, which it has thus created. Its entire development is a development out of its own resources. It is thus wholly self-determined, infinite and free. Hence the beautiful object, if it is truly to manifest the Idea must itself be infinite and free. It must, as an organism, evolve all its differences out of itself. They must be seen to proceed out of the ideal unity which is its soul.

Now it is true that the living organism, regarded as a part of nature, does in a sense determine itself. Nevertheless as being a mere link in the infinite net-work of the necessity of nature it is untrue. The animal, for example, is wholly determined by its environments. Even man as a part of nature is thus externally determined. To a large extent he acts under the compulsion of his various physical and material needs. He is involved in that general net-work of necessity which is the universe. The beauty of nature, therefore, is essentially defective on account of the finitude of

वास्तविक सौन्दर्य के प्रकाशन के लिए वस्तु में व्यापकता और स्वतंत्रता अवश्य होनी चाहिए। उदाहरणतः, आइडिया स्वतन्त्र और व्यापक होता है। इसके तीन अंग हैं: १—ऐक्य, २—बहुत्व और ३—सम्मिलन। ऐक्य ही बहुत्व में परिवर्तित होकर पुनः अपने-आप ऐक्य रूप में उपस्थित हो जाता है। इसी प्रकार यदि प्राकृतिक वस्तु को सुन्दर कह सकते हैं तो उसे स्वतन्त्र और व्यापक दोनों होना चाहिए। वह अपने ही आप आत्मप्रसार कर सके, किसी बाहरी वस्तु पर निर्भर न रहे। उसी में से उसका बहुत्व प्रकट हो और उससे भी उसके एकत्व का संकेत मिलता हो। किन्तु प्रकृति अथवा पशु इस प्रकार स्वतन्त्र नहीं होते। वह देश, काल आदि परिस्थितियों से बंधे रहते हैं। यहाँ तक कि मनुष्य भी देश, काल आदि का चेरा है। वह अपनी शारीरिक अथवा भौतिक आवश्यकताओं के अनुकूल काम करता है। इस प्रकार प्रकृति तो पूर्णतया अस्वतन्त्र और ससीम जान पड़ती है। ऐसी दशा में यदि हमें परमनत्व का साक्षात्कार करना हो, उसे जानना हो तो हमें प्रकृति के स्तर से ऊपर उठना पड़ेगा। हमें अपने ही अन्दर उस आत्मप्रसार और व्यापकता को देखना होगा, उसकी शक्ति अर्जित करनी होगी। कला की सृष्टि इसी उद्देश्य से होती है। उसके द्वारा हम आत्मप्रसार करते हैं। अपने ऐक्य में छिपे हुए बहुत्व को कला द्वारा प्रकट करते हैं और पुनः उनमें ऐक्य स्थापित करने का प्रयत्न करते हैं। इस प्रकार कलासृष्टि में प्रकृति की अपेक्षा अधिक सौन्दर्य होता है। कला में ही वास्तविक चिद्विलास प्रकट होता है। उसी से सौन्दर्य की उत्पत्ति होती है। प्राकृतिक सौन्दर्य में चित् तत्व का स्वगत, स्वतन्त्र स्वभाव स्पष्टतया प्रकाशित नहीं होता। उसमें ऐन्द्रिय रूप ही माध्यम बनकर थोड़ा-बहुत सौन्दर्य प्रकट करते हैं। अतएव इस रूप में प्रकाशित होनेवाला चित् तत्व का आत्मप्रकाश ससीम मात्र रह जाता है। ससीमता में वह सौन्दर्य कहीं जो व्यापकता और स्वतन्त्रता में दीख पड़ता है। वास्तविक सौन्दर्य तो यह दूसरा ही है। आन्तरिक चिद्विलास जब किसी जड़वस्तु, किसी वर्णच्छट्ट, मुर अथवा मानसिक कल्पना में अपने को व्यक्त करता है, तब उस प्रकाश में प्रकाशमान वस्तु का चित् तत्व एकता धारण कर सकता है। जड़ स्वरूप के माध्यम से अन्तःस्वरूप प्रकाशित नहीं होता, अतएव किसी छवि को ओंकेते समय उस प्रतिकृति में चित्र

natural objects If, therefore, the human mind is adequately to apprehend the Absolute in sensuous form, which is the demand of spirit in the present sphere, it must rise above nature It must create objects of beauty for itself. Hence arises the necessity of Art. (The Philosophy of Hegel, by W T. State, PP 445-46)

और मनुष्य के केवल जड़ स्वरूप—जैसे, उसके शरीर का कोई एक दाग या ब्रण, इत्यादि—को प्रकाशित करने की कोई आवश्यकता नहीं है। केवल प्राकृत स्वरूप का अनुकरण करना कला का उद्देश्य नहीं होता। कला के अन्तर्गत उन वस्तुओं का ग्रहण करना आवश्यक है जिनसे आन्तरिक रूप व्यक्त होता हो। आंतरिक रूप से सम्बन्ध न रखकर केवल बाह्य रूप में उससे सम्बन्ध रखनेवाली वस्तु का प्रकाशन ही कला का उद्देश्य नहीं होता, क्योंकि वह अंश कला के आइडिया के क्षेत्र में नहीं आता।^१

कला जिस प्रकार प्रकृति का अनुकरण नहीं करती उसी प्रकार वह नीति या उपदेश को भी लेकर नहीं चलती। कला को नीति-शिक्षा का वाहन बना देने पर उसका स्वातन्त्र्य कलंकित होता है। इस कारण हेगेल का मत है कि जिस प्रकार प्राचीन कथा के अवलम्बन से कला का आत्मप्रकाश सिद्ध हो सकता है उसी प्रकार वर्तमान युग की कथाओं से नहीं हो सकता। प्राचीन युग के चरित्रों में जिस प्रकार की स्वतन्त्रता पाई जाती है, आधुनिक युग के मनुष्य में वैसी नहीं पाई जाती। वर्तमान युग के समस्त चरित्र समाज, रीति-नीति, नियम-काय के द्वारा इस प्रकार जकड़े हुए हैं कि उनके माध्यम से चिद्विलास की स्वतन्त्रता को रक्षा करना कठिन है। इस कारण किसी आपत्ति के समय कला उसो चरित्र को अंकित करना चाहती है जो दुःख के निदारुण आक्रमण के बीच भी अपने को पराजित नहीं मानता। दुःख के आक्रमण से शरीर का नाश हो सकता है, किन्तु उससे अन्तरात्मा की मर्यादा को तनिक भी हानि नहीं पहुँचती। प्रोमिथ्यूस (Prometheus) के चित्र से पता चलता है कि असह्य यातना सहन करते हुए भी उन्होंने अपने चित्त को नितान्त स्थिर एवं दृढ़ बनाये रखा और उद्देग या भय में निहित सत्य और न्याय के मार्ग से वह विचलित नहीं हुए। हेगेल ने मुरिलो (Murillo) के कुछ भिखारियों के लड़कों के चित्र की आलोचना करते

1 Thus in portrait painting, such pure externality as wart and the skins, scars, pores, pimples etc, will be left out. For these do not exhibit anything of the inner soul, the subjectivity which has to appear in manifestation. Art does not slavishly imitate nature. On the contrary it is just the pure externality and the meaningless contingency of nature that it has to get rid of. In so far as it takes natural objects as its subject matter at all its function is to divert them of the unessential, soulless, cross-concaterness of contingencies and externality which surround them and obscure their meaning, and to exhibit only those traits which manifest the inner soul or unity. (Ibid. 447).

हुए दिखाया है कि दारुण दारिद्र्य में भी वे अविभक्त चित्त से उसी प्रकार ब्रूमें फिर रहे हैं। कला में मनुष्य का चरित्र व्यक्त करने समय उस मनुष्य की सर्व-साधारण आध्यात्मिक दशा का प्रकाशित होना आवश्यक है। आध्यात्मिकता को जितना ही रूप के माध्यम से स्पष्ट प्रकट किया जा सकता है, उतनी ही कला सार्थक होती है। आध्यात्मिक शब्द में इस स्थान पर 'मनुष्य के अन्तर का समस्त भाव' अर्थ ग्रहण करना चाहिए। अर्थात् प्रेम, वारमल्य, वीरत्व, उत्साह तथा काव्य आदि को ग्रहण करना चाहिए।^१

प्रत्येक कला में चिद्विलान तथा वास्तव शरीर दोनों को होना चाहिए। कला में चिद्वर्म का इस प्रकार प्रकाशन होना चाहिए जिससे वह समस्त चरित्रा के अन्तःस्थल में इस प्रकार आत्मप्रकाश करे कि उसी शरीर के प्रधान अंग-प्रत्यंग उसी चित् विभावना से विभावित हो जाय।^२ किन्तु सदैव ही किसी भी कला के वस्तु-भाग और चित् भाग दोनों का सामंजस्य नहीं होता। कहीं वस्तु-भाग अधिक होता है और कहीं सामंजस्य या कहीं चित्-भाग। हेगेल ने कहा है कि प्राच्य देशीय कला में वस्तु की प्राधानता, यूनानी कला में सामंजस्य तथा आधुनिक रोमानी कला में चिद्विलान की अधिकता है।

कला का विभाजन करते हुए हेगेल ने वस्तु के अंश की प्रधानता के कारण रथपतिविद्या को निम्नतम स्थान दिया है। राशि-राशि ईंट, काठ, पत्थर आदि के द्वारा मन्दिर, इमारत या गामाठ का निर्माण होता है। उसमें रथपति अपने मनोभावों को बहुत ही कम व्यक्त कर पाता है। ईंट तथा काष्ठ के समान स्थूल पदार्थों के द्वारा चित्त के सूक्ष्म भावों का प्रकाशन संभव नहीं होता। इसी प्रकार यूनानी कला में भी देखा जाता है कि मन के भावों की अभिव्यक्ति के साथ बाह्य

- 1 Where it is human life that is depicted it will be the essential universal rational interests of humanity that will form its substance--the core of human life the moving forces of the spirit. These universal and rational interests are in fact those which have been shown to be necessary in the course of the dialectic, the interests, for example, of the family, love, the state, society, morality and so on. ('Ibid 499)
- 2 All that is essential is that it should be capable of acting as a focal centre of unity which displays itself in and permeates each and every part of the material embodiment. For the control of all the parts of the work of art under a single central unity, so that the whole forms an organic being, in which the unity is as the soul and the plurality of the material embodiment is as the body - this is what we saw to be necessary for the manifestation of the idea in a sensuous medium.

उपादान का एक ऐसा सामंजस्य-योग होता है कि वस्तु भी चिद्विलान का अतिक्रमण नहीं करती। चिद्विलास भी वस्तु का अतिक्रमण नहीं करता। चित्र, मूर्ति और काव्य इन तीनों को हेगेल ने रोमानी (रोमैण्टिक) कला में स्थान दिया है। इनमें वस्तु का अतिक्रमण करके मनीभावां की अभिव्यक्ति अधिक सम्भव होती है।

यद्यपि हेगेल ने यूनानी शिल्प की बहुत प्रशंसा की है कि उनमें चिद्विलान एवं वस्तुभाव का यथायोग्य सामंजस्य है, तथापि 'लेटो, अरस्तू आदि के मत की पर्यालोचना करने से पता चलता है कि उन्होंने कला को प्रकृति की अनुकृति मात्र माना है। उन्होंने नीति-शिक्षा युक्त कला का सर्वश्रेष्ठ त्वांकार किया है। इन दृष्टि से यूनानियों में कला सम्बन्धी किसी विशेष उच्च धारणा का परिचय नहीं मिलता। किन्तु अरस्तू ने अपने 'पौएटिक्स' ग्रंथ में त्रासदी (ट्रैजेडी) के सम्बन्ध में विचार करते हुए कहा है कि समग्र के साथ अंश का सामंजस्य ही सौन्दर्य का प्राणप्रद धर्म होता है। जो यथार्थ सुन्दर है उसके किसी अंश के छूट जाने पर ही उसका सौन्दर्य व्याहत होगा। किसी भी काव्य की रचना करने के लिए उसमें किसी एक घटना को संबद्धित होना चाहिए वह घटना इस प्रकार कल्पित होनी चाहिए कि उसके समस्त सुविन्यस्त अंगों में तनिक-से भी परिवर्तन से पूरे काव्य का ही सौन्दर्य नष्ट हो जाय। जिसके परिवर्तन से समग्र को तनिक भी हानि नहीं पहुँचती वह अंश समग्र का अंग नहीं कहला सकता और न उसे इस प्रकार ग्रहण ही करना चाहिए।^१ एकत्व में बहुत्व के नभिलन को यूनानियों ने सौन्दर्य का एक प्रधान कारणभूत लक्षण माना है। इसी कारण रेखा आदि के परस्पर मिलन के सामंजस्य को उन्होंने सौन्दर्यसृष्टि का कारण बताया है। इन कारण अरस्तू ने अपने अष्टात्मविद्या 'मेटाफिजिक्स' ग्रंथ में कहा है कि गणित-शास्त्र सौन्दर्यतन्त्र का निर्देश कर सकता है। रेखाओं के परस्पर मिलन-सामंजस्य में परस्पर या मात्र से सौन्दर्य की सृष्टि हो सकती है।^२ 'लेटो' ने अपने 'फिलेबस' (Philebus)

1 Just as in all other representative art a single representation is of a single object, so the story of a drama being the representation of an action must be of a single one which is the whole, and the parts of the scheme of incidents must be so arranged that if any part is transposed or removed the whole will be disordered and shattered, for that of which the presence or absence makes no appreciable difference, is no part of the whole (Aristotle's Poetics, viii, 4.)

2. The main species of beauty is order symmetry, definite limitation and these are the chief properties that the mathematical sciences draw attention to

पथ में बहुत कुछ इससे मिलती-जुलती बातें लिखने हुए कहा है कि परिमाण और सामंजस्य से सौन्दर्य की रचना हो सकती है। उसी प्रसंग में उन्होंने यह भी कहा है कि आकृति-सौन्दर्य का अभिप्राय किसी प्राणी के शरीर की आकृति का निर्देश करना नहीं होता, बल्कि उससे सगल रेखा वृत्त, त्रिभुज आदि निष्काण्य या कोण युक्त गणित सम्बन्धी आकार का बोध होता है। अन्योन्य सुन्दर वस्तुओं को आपेक्षिक रूप में ही सुन्दर कहते हैं, किन्तु इनके सौन्दर्य को आपेक्षिक सौन्दर्य नहीं कहते। इनका सौन्दर्य निरपेक्ष-सौन्दर्य होता है एवं ये अविमिश्र आनन्द उत्पन्न कर सकते हैं।^१ केवल रेखा, वर्ण या शब्द के सामंजस्य से उत्पन्न होने वाले सौन्दर्य का तो जेतो जानने थे, किन्तु किसी समग्र वस्तु के आन्तरिक ऐक्य और सामंजस्य से उत्पन्न होनेवाले सौन्दर्य की ओर उनकी दृष्टि नहीं गई है। विणुद्ध वर्ण या ध्वनि का सामंजस्य मानने का क्या अभिप्राय है यह समझना तो कठिन है ही साथ ही यह भी नहीं कहा जा सकता कि वैसा किया भी जा सकता है कि नहीं। फिर भी काएट भी बहुत कुछ इसी पथ के पथिक ज्ञात होते हैं। इन सम्बन्ध में हम पूर्व प्रकरण में विचार कर चुके हैं। बोसाके ने कहा है कि इन सभी स्थलों पर सौन्दर्य सम्बन्धी मतों में एकत्व में बहुत्व के मिलन-सामंजस्य की स्वीकृति पाई जाती है। छन्द तथा संगीत का विचार करते हुए भी जेतो ने 'रिपब्लिक' ग्रंथ में इस बहुत्व में एकत्व के सामंजस्य की चर्चा की है। उन्होंने कई बार आध्यात्मिक सौन्दर्य के सम्बन्ध में भी विचार किया है। फिर भी उन्होंने यह नहीं बनाया कि इस आध्यात्मिक सौन्दर्य से साथ दृश्यमान ऐहिक सौन्दर्य का क्या सम्बन्ध है। संगीत के सम्बन्ध में उन्होंने कहा है कि किसी-किसी नर्गात में मन के उच्च भाव प्रकाशित होते हैं। इस प्रकार के संगीत को सुन्दर

1 The principle of goodness has reduced itself to the law of beauty. For, measure and proportion always pass into beauty and excellence (Philebus P. 61). I do not mean by the beauty of form such beauty as that of animals or pictures which the many would suppose to be my meaning, but says the argument, understand me to mean straight lines and circles, and the plane and solid figures which are formed out of them by turning lethes and rulers and measurers of angles, for these I affirm to be not only relatively beautiful like other things but they are eternally and absolutely beautiful and they have peculiar pleasures quite unlike the pleasures of irritating and itching place and there are colours which are of the same character and have similar pleasures ... When sounds are smooth and clear, and utter a single pure tone, then I mean to say that they are not relatively but absolutely beautiful and have a natural pleasure associated with them (Philebus. P. 51).

कहा जायगा। रेखादि के परस्पर सामंजस्य से वष्टि होनेवाले सौन्दर्य के अतिरिक्त सभी प्रकार के सौन्दर्य के सम्बन्ध में उन्होंने श्रेय-विधायकता, नैतिक उत्कर्ष-कारिता तथा मंगलकारिता को सौन्दर्य का कारण माना है। अर्थात् वहाँ इन तीनों का विधान होता है वही सौन्दर्य दीख पड़ता है। श्रेय और मंगल में ही सौन्दर्य है। अरस्तू ने सौन्दर्य को चित्सृष्टि मान लिया है और कहा है कि काव्य-सृष्टि के समय सौन्दर्य के स्पर्श के प्रभाव से कवि एक नूतन तत्त्व की मृष्टि करता है। यह तत्त्वमृष्टि समालोचक की अन्वीक्षामूलक तत्त्वदृष्टि में निन्न होती है। सुकरात ने उपकारक को ही सुन्दर मान लिया है। इन पहले बता आये हैं कि प्लेटो श्रेयस्कर तथा उत्कर्ष-विधायक को ही उत्कृष्ट सौन्दर्य मानते थे। बहुत बार तो उन्होंने केवल आनन्ददायक सौन्दर्य और उत्कर्ष-विधायक सौन्दर्य में परस्पर तारतम्य का भी विचार किया है। आनन्द के भी प्लेटो ने दो भेद कर दिये हैं। एक है शुद्ध और दूसरा मिश्र। रेखा तथा वर्ण आदि के जिन सामंजस्य से त्रिकोण, चतुर्भुज, वृत्त आदि रेखा-संस्थान को देखने पर आनन्द प्राप्त होता है, प्लेटो उसी को विशुद्ध आनन्द मानते हैं। जो आनन्द किसी प्रकार की प्रयोजन-सिद्धि के परिणाम-स्वरूप उत्पन्न नहीं होता वह मिश्र कहलाता है। इस विमिश्र आनन्द में सुख-दुःख का मिश्रण रहता है। फिलेबस (Philebus) और जार्ज (Gorgias) नामक ग्रंथों में उन्होंने यह धारणा प्रकट की है कि सौन्दर्य के साथ आनन्द सदैव संयुक्त रहता है। यह आनन्द नितान्त ऐन्द्रियक होता है और ऐन्द्रियक रूप आदि के संभोग करने से उत्पन्न होता है। बहुत-से स्थलों पर तो इससे केवल रेखा आदि के सामंजस्य का बोध मात्र होता है। प्लेटो ने सौन्दर्य के साथ आनन्द का सम्बन्ध तो बताया, परन्तु इसे विशेषतः सौन्दर्यनुभूति-जनित या वैज्ञिक आनन्द (ऐस्थेटिक इंटरेस्ट या डिलाइट) नहीं कहा जा सकता। फिर भी प्लेटो ने जिस कारण साधारण आनन्द को निकृष्ट बताकर केवल रेखादि-विन्यास-जनित आनन्द को उत्कृष्ट कहा है, उससे यह संकेत अवश्य मिलता है कि सौन्दर्यबोध के आनन्द की ओर उनकी दृष्टि बहुत कम गई है। बोसके के शब्दों में मूल बात तो यह है कि प्लेटो ने केवल रेखादि-विन्यास के सम्बन्ध में स्वतन्त्र वैज्ञिक आनन्द का महत्त्व स्वीकार किया है, किन्तु सौन्दर्य की अन्यान्य उच्च अभिव्यक्तियों के सम्बन्ध में उनका ध्यान नैतिक श्रेय की ओर ही मुका रहा है। यहाँ तक कि उन्होंने उस प्रमत्त क्षेत्र में स्वतन्त्र वैज्ञिक आनन्द का विशिष्ट स्थान भी स्वीकार नहीं किया !^१

1. The conclusion must be that Plato has a clear view of aesthetics as

अरस्तू ने प्रायः कला-भाषा को ही अनुकरण-प्रसूत माना है। किसी वस्तु को देखकर उसे तद्रूप अंकित करने या उसका उसी रूप में वर्णन करने पर हम उसी अंकित, चित्रित या वर्णित वस्तु के साथ मूलवस्तु का ऐक्य पाकर जब उस सम्बन्ध में विचार करने लगते हैं तब उस बुद्धि-परिचालन से आनन्द उत्पन्न होता है।^१ अरस्तू ने कहा है कि काव्य और संगीत में मनुष्य के मन को अमूर्त अवस्था को मूर्त रूप देना संभव है। दूसरी किमो भी कला में ऐसा नहीं हो सकता। अमूर्त भाव का कोई भी मूर्त सादृश्य नहीं दिया जा सकता। इस कारण काव्य और संगीत से उत्पन्न होने वाले सादृश्य को एक नूतन-जातीय सृष्टि ही कहना चाहिए। संगीत के सम्बन्ध में विचार करते हुए उन्होंने कहा है कि संगीत में श्रोता के मन में इस प्रकार की विशिष्टजातीय हलचल उपस्थित होती है जिससे उसे सुनने मात्र से ही एक विशिष्ट आनन्द उत्पन्न हो जाता है। मन के इसी विशिष्ट स्पन्दन को किसी प्राकृत वस्तु या अन्तर्वस्तु की प्रतिकृति नहीं कहा जा सकता। दुःख का विषय है कि अरस्तू ने इस विशिष्ट मनःस्पन्दन को विशिष्टजातीय नैतिक अनुभूति माना है। यद्यपि अरस्तू कला को अनुकृति मानते थे तथापि ऐसा ज्ञात होता है कि उन्होंने सर्वत्र उसके उसी स्वरूप को स्वीकार नहीं किया है। बहुत-से स्थलों पर तो नैतिक आनन्द को ही कला का आनन्द मानकर वे भ्रम में पड़ गये हैं। सौन्दर्य और श्रेय दोनों को एक मानकर चलना ही अरस्तू की प्रधान दुर्बलता है। अरस्तू ने जिस प्रकार एक और समस्त सौन्दर्य को अनुकृतिमूलक माना है दूसरी ओर सौन्दर्य के आनन्द को श्रेयत्व का आनन्द माना है और उसी के साथ कला को एकत्व से बहुत्व की धारणा भी बताया है। प्लेटो तथा अरस्तू दोनों ने इन दोनों रूपायनों को रेखा-वर्णादि के सामंजस्य (सिमेट्री) का कल माना है, किन्तु प्लेटोनीस (Plotinus) ने कला का व्याख्या में कहा है कि उसमें जगत के व्यापार में प्रवाहित होने

distinct from real interests only in so far as he recognises a peculiar satisfaction attending the very abstract manifestations of purely formal beauty. In those common forms of representation which we think the higher arts, he was unable to distinguish pleasure of expressiveness from the practical interests of morality, which he desired to see predominant, and the pleasure of realistic suggestion which he utterly condemned. (History of Aesthetics P. 53)

1. Literally understood the above passages account for the pleasure that we take in the representation of the unpleasant, by our enjoyment of the intellectual act and achievement involved in simply recognising the object portrayed. (Ibid. P. 68)

वाली चित्राणो की धारा को प्रकाशित करने की चेष्टा की जाती है। उच्च चित्राणो अपनी स्वाभाविक स्फूर्ति प्राप्त नहीं करते वही वे असुन्दर हो जाते हैं। चित्राणो के प्रस्तुतन में हा श्रेय का आविर्भाव होता है। इसी कारण जेटीनम ने कहा है कि केवल सामञ्जस्य के द्वारा कला की भिद्धि नहीं होती अपितु उनकी भिद्धि का कारण है चिदभिव्यक्ति। मृत और जीवित दोनों के समानवयव का सामञ्जस्य एक ही प्रकार का होता है, उनमें केवल चिदभिव्यक्ति का ही अन्तर है। एक में वह नहीं है और दूसरे में है। इसी कारण मृत और जीवित के सौन्दर्य में इतना पार्थक्य है। प्राचीन युग में सर्वप्रथम प्लोटीनम ने ही चित्राणो को आर्द्र का प्रधान लक्षण बताया है।



पारिभाषिक शब्दावली

Absolute निरपेक्ष	Concrete universal सामान्य
Absolute Spirit विशिष्ट सत्ता, चित्तत्त्व	विशेषात्मक
Abstractions निष्लेखण, आत्मक विकल्प	Confused आदरणात्मक
Aesthetic वैश्विक	Confused acts of thoughts रूप
Aesthetics सौन्दर्यशास्त्र, वीक्षाशास्त्र	आवृतक ज्ञान
Aesthetic activity वीक्षामूलक व्यापार	Conformity with nature प्रकृति
Aesthetic interest वैश्विक आनन्द	से सादृश्य
Aesthetic delight वैश्विक आनन्द	Constant कूटस्थ
Aesthetic experience वैश्विक अनुभूति	Constructive proposition
Anatomical structure अवयव, संस्थान	सकृन्तात्मक अनुपात
Angle कोण	Content विषयवस्तु
Antithesis प्रतिपक्ष	Contemplative तन्त्रप्रणिधान स्वभाव
Apparent proportion प्रत्यक्षानुपात	Contemplation ध्यान-व्यापार
A—priori आभ्यन्तरीय, आन्तरिक	Creation रचना
Art रूपायन, कला	Creative movement स्वतंत्र कठि-
Artistic कलात्मक	व्यापार
Artistic composition and grouping सन्निवेश-वैचित्र्य और	Deduce निर्णय
ज्ञानजन्य	Design आकार
Beauty रमणीयता, सौंदर्य	Determining attribute अवच्छेदक
Becoming व्यापार	धर्म
Being सत्	Dialectic method द्वन्द्व पद्धति
Biological personality जैवपुरुष	Distinctive subjective purpose
Category अन्तस्तत्त्व	व्यक्तिगत स्वार्थ, आभ्यन्तरिक उद्देश
Concept सामान्य, प्रमा, जाति	Differentiating special व्यवर्तक :
Concrete मूर्त, विशेष	Economic activity योगक्षेममूलक
	व्यापार

Eionfuhlung लयात्म्य	Inductive methods व्याप्तिग्रह पद्धति
Emotion भावसंवेग	Inspiration आवेग, प्रेरणा
Emotional thrill चमत्कार	Intuition दर्शन, अध्यात्मदर्शन,
Emotional compliments व्यभिचारीभाव	विज्ञेयज्ञान, ईश्वरवृत्ति
Empathy सादृश्य	Intuitive activity बोधा व्यापार
Energy शक्ति वा वीर्य	Judgement मलेशात्मक वृत्ति,
Essence तत्त्व	समीक्षावृत्ति
Ethics आचारशास्त्र	Logical अन्वीक्षाजन्य
Expression अभिव्यक्ति, परिष्कृति	Logical activity अन्वीक्षानुलक व्यापार
(Perfect) expression पूर्ण	Logical faculty अन्वीक्षावृत्ति
अभिव्यक्ति	Logical personality बोद्ध पुरुष
Extremist अतिवादी	Matter दस्तु
Extreme idealist एकाग्र परिकल्पना- वादी	Man of taste सहृदय
Faculty of imagination विकल्पवृत्ति	Metaphysics अध्यात्म विद्या
Fancy स्वच्छन्दप्रवाह कल्पना	Moderation संयम
Feeling वेदना, भावसंवेग, भावात्मक अनुभूति	Moral Science नीतिशास्त्र
Form स्वरूप, आकार, प्रकाशभंगी	Nature प्रकृति
Formless स्वरूपहीन	Notion विकसनशील चेतना
Good श्रेय	Object विषय
Goodness of morality आध्यात्मिक संगल	Objective बहिर्व्यक्त, विषयनिष्ठ
Idea जाति, प्रत्यय	Objective spirit अमृता
Ideal of Reason अतीन्द्रिय अनुभव	Obscure conception qua obscure अमूर्त ज्ञान
Imagination ऐच्छिक कल्पना, स्वेच्छाकृत संकल्प	Original unity ओत्पत्तिक सम्मेलन
Impressions शक्ति, संस्कार, प्रभाव	Passion भावसंवेग
	Passionality भावसंवेग
	Perception इन्द्रिय दर्शन, ऐन्द्रिय ज्ञान
	Perfection पूर्णता
	Personality व्यक्तित्व, व्यक्तिगत विशिष्ट सत्ता

Phenomenal दृश्य रूप	Sense-perception ऐन्द्रिय बोध
Philosophy of Art कलादर्शन	Sentiment भावानुभूति
Philosophy of Religion धर्मदर्शन	Spirit चित् स्फूर्ति, चित्तत्व
Pleasant सुखबोध	Subject विषयी
Plain समतल	Subjective व्यक्तिनिष्ठ, अन्तर्व्यक्त
Political Philosophy राज्यदर्शन	Subjective Spirit सत्ता
Polyhedron बहुभुज क्षेत्र	Subjectional unity अर्थात् सम्मिलन
Powers of imagination विकल्पवृत्ति	Sublime गाम्भीर्य
Practical प्रायोगिक	Sublimity गम्भीरबोध, उदात्तता
Practical activity विधिसूचक व्यापार	Suitability of colouring
Practical science कार्य-निष्पादकशास्त्र	वर्ण-सामञ्जस्य
Product of aethetic activity	Symmetry साम्य, सुसंगति, सामञ्जस्य
वीक्षा दृष्टि से प्रकाशित	Synthesis सन्तुलन
Prophet भविष्यद्दृष्टा	Taste रसि
Proportion अनुपात	Teleological judgement
Pseudo-concept सामान्याभास	उद्देश्य-विषय संबंध
Psychology मनोशास्त्र	Theoretic आन्तर व्यापार मे उत्पन्न
Pure non-sensuous universals	Theoretical activity आन्तर व्यापार
विशुद्ध जातिसमूह	Theoretical science मननशास्त्र
Pure intuition स्वयंप्रकाश ज्ञान	Thesis पक्ष
Quality गुण-धर्म	Tragedy त्रासदी
Quantity परिमाण	Truth सत्यता, सत्याभिव्यक्ति
Real सत्	Typical beauty ब्राह्म्य सौंदर्य
Reason अलौकिक अनुभूति, अन्तर्दृष्टि,	Understanding बुद्धि
अतीन्द्रियता, अवश्यभावि-नियम	Unknowable अज्ञेय
Romantic रोमान्ति	Universal सर्वनिष्ठ
Rhythmic Vitality सजीवता	Utility उपयोगिता
Science विज्ञान	Vital आन्तर
Self-realization आत्मपरिचय, आत्म	Vital beauty आन्तर सौंदर्य, जैवसौंदर्य
साक्षात्कार, आत्मलाभ	

नामानुक्रमणिका

[अकारादि क्रमानुसार]

अ

अभिनवगुप्त ४४, ५७, ९६, १६७
अलसिनी २२२
अरस्तू २९, १०३, ११९, १६३, २५४,
२७३, २७६

आ

आइडियल्स ऑव इडियन आर्ट ४७
आनन्दवर्धन ४३, ९६, १५२, १६२
आनन्दकुमारस्वामी डॉ० ४८
ऑक्सफोर्ड लेक्चर्स ऑन पोएट्री १५६
ऑटमनल टिम्बल्स १०४

इ

इलियट २८
इलियड २२१

ई

ईगोइस्ट २४७

उ

उज्ज्वलनीलमणि ४१

ए

एंजिल्स ३३
एक्विनस, टॉमस २४, २१३
एडीसन १०३
एनीड १५८
एचिलस ६५
एट्रीटाइज ऑन वच्यू एण्ड हेपिनस २१४
एलिसन ९

ऐ

ऐस्थेटिक { (बोसांके) १२२, १२३, १४०
(हेगेल) २५४-२५५

ओ

ओल्डेनबर्ग ३६
ओविड २२२
ओवड, सेन २३५

औ

औचित्य विचारचर्चा ४२

ऋ

ऋग्वेद ३६, ३७, ३८

क

कज्जिन, विक्टर २०, २१
कन्फूशियस २३१, २३२
कविकण्ठाभरण ४२
कश्यप सुदंग २३२
कलड २४०

कांट १२, २१, २२, २३, २४, २५, २७,
२८, २९, १०३, ११८, १५४, १५५,
१६१, १९४, १९५, १९७, १९८,
१९९, २००, २०१, २०४, २०५,
२१२—२१६, २२०, २२५—२२७,
२५६, २५९—२६२, २७४ .

कास्टेबुल २४०

काराची २४०

कार्लाइल १०५

कालिदास ३६, ३९, ४०, ५०, ११२,
१५२, २२९

किरातार्जुनीय ४१

क्रिटिक ऑव जजमेण्ट अनु० मेरेडिथ
२१, १६१

क्रिटिक ऑव प्योर जजमेण्ट २२, १९५,
२००, २०१, २०५

क्रिटिक ऑव प्योर रीजन २२, १९५,
१९७, १९८, २००, २१५

क्रिटिक ऑव प्रैक्टिकल रीजन १९५,
१९९, २००

क्रिटिकल फिलासफी ऑव काण्ट २१७
कु ओ सि २३४

कुक्कुची २३३

कुन्तक ८, ४४, ४५, १०५, ११३

कुमारसंभवम् ४०, ५०

केम्पस्मिथ १९७

कोलरिज १५१

कैम्ब्रिज ९३

कैरिट १०४, ०६, १५२

कैड २१७

क्रोचे ११—१८, २६, २९, ४५, ५३,
१०३, १०६, १०७, १०९, १११—
१२१, १२३—१४०, १४२—१५७,
२५१, २५३

ग

गाइलस २३१, २३३, २३४

गेटे ३४, २४५

च

चन्द्रगुप्त — (द्विजेन्द्रलाल राय) १५२

चवन २३२

चाऊ २३१

चित्रसूत्र ५०

चेण ह्यांग २३१

ज

जगन्नाथ, पण्डितराज ४३, ४४, ४८,
४९, ५५, ५८, ६५, ६६, ६७, ६९,
८०, ९१

जॉर्जी २७५

जॉनसन १००

जामाई वारिक १५२

जिमरमैन ए० १९५

जेन्टील १५४

जेफ्रे, या ज्वायफ्रे ९, २०

जोग (रा० श्री०) ९

ट

टॉमस एक्वीनस डे० एक्वीनस

टॉलस्टॉय १८, १९, १६९, १७०—१७४,
१९२

टिटियन २४०

ट्रांसक्राप्शंस—(राँजरफ्रे) २३५, २४४

ड

डायरी ऑव मेडम द अर्बले १००

डार्विन ३३

डिफेन्स ऑव पोएजी १६१

डेकार्टे १९४

त

तिमोए १६०

थ

थियोरी ऑव ऐस्थेटिक्स १०७

थियोडोर लिप्स डे० लिप्स

थोरो १०४

द

दण्डी ४७

दशकुमारचरितम् ४७

नामानुक्रमणिका

[अकारादि क्रमानुसार]

अ

अभिनवगुप्त ४४, ५७, ९६, १६७
अलसिनी २२२
अरस्तू २९, १०३, ११९, १६३, २५४,
२७३, २७६

आ

आइडियल्स ऑव इंडियन आर्ट ४७
आनन्दवर्धन ४३, ९६, १५२, १६२
आनन्दकुमारस्वामी डॉ० ४८
ऑक्सफोर्ड लेक्चर्स ऑन पोएट्री १५६
ऑटमनल टिन्ट्स १०४

इ

इलियट २८
इलियड २२१

ई

ईगोइस्ट २४७

उ

उज्ज्वलनीलमणि ४१

ए

एंजिल्स ३३
एक्विनस, टॉमस २४, २१३
एडीसन १०३
एनीड १५८
एचिलस ६५
ए ट्रीटाइज ऑन वर्च्यू एण्ड हैपिनेस २१४
एलिसन ९

ऐ

ऐस्थेटिक { (बोसांके) १२२, १२३, १४०
(हेगेल) २५४-२५५

ओ

ओल्डेंबर्ग ३६

ओविड २२२

ओवड सेन २३५

औ

औचित्य विचारचर्चा ४२

ऋ

ऋग्वेद ३६, ३७, ३८

क

कज्जिन, विक्टर २०, २१

कन्फूशियस २३१, २३२

कविकण्ठाभरण ४२

कश्यप मृदंग २३२

कलड २४०

काट १२, २१, २२, २३, २४, २५, २७,

२८, २९, १०३, ११८, १५४, १५५,

१६१, १९४, १९५, १९७, १९८,

१९९, २००, २०१, २०४, २०५,

२१२—२१६, २२०, २२५—२२७,

२५६, २५९—२६२, २७४ .

कांस्टेबुल २४०

काराची २४०

कार्लाइल १०५

कालिदास ३६, ३९, ४०, ५०, ११२,
१५२, २२९

किरातार्जुनीय ४१

क्रिटिक ऑव जजमेण्ट अनु० मेरेडिथ
२१, १६१

क्रिटिक ऑव प्योर जजमेण्ट २२, १९५,
२००, २०१, २०५

क्रिटिक ऑव प्योर रीजन २२, १९५,
१९७, १९८, २००, २१५

क्रिटिक ऑव प्रैक्टिकल रीजन १९५,
१९९, २००

क्रिटिकल फिलासफी ऑव काण्ट २१७
कु ओ सि २३४

कुक्कुची २३३

कुन्तक ८, ४४, ४५, १०५, ११३

कुमारसंभवम् ४०, ५०

केम्पस्मिथ १९७

कोलरिज १५१

कैम्पट ९३

कैरिट १०४, ५६, १५२

कैड २१७

क्रोचे ११—१८, २६, २९, ४५, ५३,
१०३, १०६, १०७, १०९, १११—
१२१, १२३—१४०, १४२—१५७,
२५१, २५३

ग

गाइल्स २३१, २३३, २३४

गटे ३४, २४५

च

चन्द्रगुप्त — (द्विजेन्द्रलाल राय) १५२

चवन २३२

घाऊ २३१

चित्रसूत्र ५०

चेग ह्यांग २३१

ज

जगन्नाथ, पण्डितराज ४३, ४४, ४८,
४९, ५५, ५८, ६५, ६६, ६७, ६९,
८०, ९१

जॉर्जी २७५

जॉनसन १००

जामाई वारिक १५२

जिमरमैन ए० १९५

जेन्टील १५४

जेफ्रे, या ज्वायफ्रे ९, २०

जोग (रा० श्री०) ९

ट

टॉमस एक्वीनस दे० एक्वीनस

टॉल्सटॉय १८, १९, १६९, १७०—१७४,
१९२

टिटियन २४०

ट्रांसक्राप्शंस—(रॉजरफ्रे) २३५, २४४

ड

डायरी ऑव मैडम द अर्बले १००

डार्विन ३३

डिफेन्स ऑव पोएजी १६१

डेकार्टे १९४

त

तिमोए १६०

थ

थियोरी ऑव ऐस्थेटिक्स १०७

थियोडोर लिप्स दे० लिप्स

थोरो १०४

द

दण्डी ४७

दशकुमारचरितम् ४७

द थियोरी ऑव ब्यूटी १५२

द हिन्दू चू ऑव आर्ट ४८

द रेनेसां ७०

द ब्यूटीफुल २४८

द स्पिरिट ऑव मैत इन एशिया २३७, २३८

द स्पिरिट ऑव माडर्न फिलासफी ११६
वान्ते ४८

दाम्पगुप्त (डॉ०) ५, ११, १३, १८, १६,
२८, ४९, ५०, ५१, ५३, ५८

द्विजेन्द्रलाल राय १५२

दीनबन्धु मित्र १५२

ध

अभ्यसंगिनी ५१

धन्यालोक ५१, १६७

न

नाट्यशास्त्र ५७

नैटेलन २४, २१४

प

पंडितराज दे० जगन्नाथ

प्लेटो १८, १९, २१, २७, २८, ५१, ६९,
१०६, १५१, १५८, १५९—१६१,

१९५, २५४, २५५, २५९, २७३—२७५

प्लाटीनस १८, १९, १५८, २७६, २७७

प्रोमेथ्यूस २७१

प्रोब्लमे व ऐस्पेटिका १४०

पिशोल ३६

पीटर ७०

पूस्या २४०

पोएटिक्स २७३

फ

फंडामेंटल्स ऑव द इंडियन आर्ट ५०

फ्लोरेंस ९८

फाइव क्लासिक्स २३१

फायड २८, ३०

फिलासफी ऑव द ग्रैवेटिकल ११८,
१४०, १४३

फिलासफी ऑव हेगेल २७०, २७१, २७२

फिलिप सिडनी (सर) दे० सिडनी

फिलेबस २७३, २७४, २७५

फीड्स १५८, १५९, १६०, १६१

व

बंगला जातीय साहित्य १७०

बटलर ९८

बर्क १८, २४, १०३, १७७, १८५, १८६,
१९५, २१७, २१९, २२०, २२२,
२२५, २२६, २५०

बलिओ १७१

बाइबिल १६१

बॉमगार्टेन ६९, १९४, १९५, २२५

बार्नेट १०३

ब्राजनिग ६९, ८१, ८२

बिठोबेन १७१

बिनयान दे० लारेंस

बृद्धघोष ५१

बुलो २९

बुगेल २४०

बेन ९

ब्रेडले १५२, १५६, १५७, २६३

ब्रैवर्सी २३६

बोसांके (बर्नार्डि) २२, २५, २६, १९८,
२००, २४४—२५३, २७४, २७५

भ

भारतमुनि ६८, ६९, ९६, १०१

मल्लिकार्जुन ३९, ४७

भामह १६४

भारवि ४०

भारतीय चित्रकला पद्धति २२८

भारतीय साहित्यशास्त्र ४२

म

मधुसूदन सरस्वती ३९

मम्मट ४४, १६२, १६३, १६४, १६६

माघ ४०

मॉडर्न पेंटर्स १७५, १८०, १८४

मानसार ३६

मा युवान् २३२

मार्क्स, कार्ल २८, ३२, ३३

मिग जे २३२

मिडिल्टन (डॉ०) २४७

मुरिलो २७१

मुल्कराज आनन्द ४८

मेघदूत ५०

मेटाफिजिक्स — (अरस्तू) २७३

मेरेडिथ २१, २४, २१५, २४७

मेक्समूलर ५

मैन्डेलसां, मूसा २४, २१३

मैलन २३६

मोजार्ट ११६, १३७

मोरस्तन्दा २१३

र

रवीन्द्र, रवीन्द्रनाथ ६९, ७२, ७५, ७६,

८३, ११२, १६४, १७०

रस्किन १८, १९, ३०, ४७, १७४—१८३,

१८५—१८८, १९१—१९३, २२६

रसगंगाधर ४८, ६५

राँजर क्रो २३५, २४३

राफेल १०२, १११

रामायण, वाल्मीकि १८, १५२, १६६

रायस ११६

रिपब्लिक १६०, २७४

रीड, हर्बर्ट २०

रुबेन्स २४०

रेम्ब्रेण्ट २४०

रेसरकशन १७२

रोमियो एण्ड जूलियट १७१

ल

लांजाइनस १०३, २५४

लाउत्स २०, २३९-२४०

लाकून २२१, २२२, २२३

लॉजिक १३२, १४०, २६४-२६५

लॉरे ९८

लॉरेंस विनयान २३७

लि: २३१

लि सियांग २३१

लिब्रत १७१

लियोनार्डो दा विंची (डॉ०) दे० विंची

लिबररिज १९४

लेक्चर्स ऑन आर्ट १७४

लेक्चर्स ऑन ऐस्थेटिक्स २४७, २५०

२५१, २५२, २५३

लेखक देर साइकोलोजी १६१

लेंसिंग २४, २२०—२२३, २२५

व

वक्रोक्ति जीवित ४५

वडंसवर्थ १०५, १०६, १५९, १८७

वर्दिचिल २३६

क्ष धियोरी आँव ब्यूटी १५२

क्ष हिन्नु व्यू आँव आर्ट ४८

क्ष रेनेसाँ ७०

क्ष ब्यूटीफुल २४८

क्ष स्पिरिट आँव सेंट इन एशिया २३७, २३८

क्ष स्पिरिट आँव माडर्न फ़िलासफी ११६

बाप्ते ४८

दासगुप्त (डॉ०) ५, ११, १३, १४, १६,

२८, ४९, ५०, ५१, ५३, ५८

द्विजेन्द्रलाल राय १५२

दीनबन्धु मित्र १५२

ध

धम्मसंगिनी ५१

ध्वन्यालोक ५१, १६७

न

नाट्यशास्त्र ५७

नैटेल्टन २४, २१४

प

पंडितराज डॉ० जगन्नाथ

प्लेटो १८, १९, २१, २७, २८, ५१, ६९,

१०६, १५१, १५८, १५९—१६१,

१९५, २५४, २५५, २५९, २७३—२७५

प्लाटीनस १८, १९, १५८, २७६, २७७

प्रोमेथ्यूस २७१

प्रोब्लमे व ऐरथेटिका १४०

पिशोल ३६

पीटर ७०

पूस्यां २४०

पोएटिक्स २७३

फ

फंडामेंटल्स आँव द इंडियन आर्ट ५०

क्लोरेस ९८

फाइव क्लासिक्स २३१

फायड २८, ३०

फिलासफी आँव द प्रैक्टिकल ११८,

१८०, १४३

फिलासफी आँव हेरेल् २७०, २७१, २७२

फिलिप सिडनी (सर) दे० सिडनी

फिलेबस २७३, २७४, २७५

फीड्स १५८, १५९, १६०, १६१

व

बंगला जातीय साहित्य १७०

बटलर ९८

बर्क १८, २८, १०३, १७७, १८५, १८६,

१९५, २१७, २१९, २२०, २२२,

२२५, २२६, २५०

बर्लियो १७१

बाइबिल १६१

बॉमगाटें ६९, १९८, १९५, २२५

बार्नेट १०३

बार्जनिंग ६९, ८१, ८२

बिठोवेन १७१

बिनयान डॉ० लारेस

बुद्धघोष ५१

बुलो २९

ब्रुहेल् २४०

बेन ९

ब्रेडले १५२, १५६, १५७, २६३

ब्रैनर्सी २३६

बोसांके (बनार्डि) २२, २५, २६, १९८,

२००, २४४—२५३, २७४, २७५

भ

भरतमुनि ६८, ६९, ९६, १०१

भर्तृहरि ३९, ४७

भामह १६४

भारवि ४०

भारतीय चित्रकला पद्धति २२८

भारतीय साहित्यशास्त्र ४२

म

मधुसूदन सरस्वती ३९

मम्मट ४४, १६२, १६३, १६४, १६६

माघ ४०

माडर्न पेण्टर्स १७५, १८०, १८४

मानसार ३६

मा युवान् २३२

मार्क्स, कार्ल २८, ३२, ३३

मिग जे २३२

मिडिल्टन (डॉ०) २४७

मुरिलो २७१

मुल्कराज आनन्द ४८

मेघदूत ५०

मेटाफिजिक्स — (अरस्तू) २७३

मेरेडिथ २१, २४, २१५, २४७

मैक्समूलर ५

मैन्डेलसां, सूसा २४, २१३

मैलन २३६

मोजार्ट ११६, १३७

मोस्तस्तवां २१३

र

रवीन्द्र, रवीन्द्रनाथ ६९, ७२, ७५, ७६,

८३, ११२, १६४, १७०

रस्किन १८, १९, ३०, ४७, १७४—१८३,

१८५—१८८, १९१—१९३, २२६

रसगंगाधर ४८, ६५

रॉजर् फ्रे २३५, २४३

राफेल १०२, १११

राभायण, वान्मोकि १८, १५२, १६६

रायम ११६

रिपविलक १६०, २७४

रीड, हर्बर्ट २०

रुबेन्स २६०

रोस्सेण्ट २४०

रोसरक्षण १७२

रोनियो एण्ड जूलियट १७१

ल

लाजाइनस १०३, २५४

लाउत्स २०, २३९-२४०

लाकून २२१, २२२, २२३

लॉजिक १३२, १४०, २६४-२६५

लॉरे ९८

लॉरेंस विनयान २३७

लि: २३१

लि सियांग २३१

लिङ्ग १७१

लियोनार्डो दा विंची (डॉ०) दे० विंची

लिबरिन्ज १९४

लेक्चर्स ऑन आर्ट १७४

लेक्चर्स ऑन ऐस्थेटिक्स २४७, २५०

२५१, २५२, २५३

लेरबक देर साइकोलोजी १६१

लेसिंग २४, २२०—२२३, २२५

व

वक्रोक्ति जीवित ४५

वर्ड्सवर्थ १०५, १०६, १५९, १८७

वर्दिचिल २३६

वर्नन ली २४८

वॉकमैन १६१

वामन ४४

बाल्मीकि ३९, १०३

विक्टर कजिन वे० कजिन

विकलमैन २४, २२०, २२१, २२३—२२५

विटर्स डेल १०३

विष्णुधर्मोत्तर पुराण ३६, ५०

विश्वेश्वर ४२

विश्वनाथ १६६

बुल्फ १९४-१९५, २०३, २२५

बू २३२

बेंग बे २३३

बैंगनर १७१

श

शाकुन्तलम्, अभिज्ञान ४०, ११२, १५२, २२९

शिलर २०

शिशुपालवध ४१

शीमन १७१

शुकनीति ३६

शेक्सपीयर १०३, १५२, १७१, १७३

शेली १६४—१६६

शोपेनहॉवर ११८

श्लेगेल १८, २४५

श्रीमद्भागवत ३९

श्रीमद्रूपगोस्वामी ४१

स

समरांगण सूत्रधार ५३

साज २३२

सायण ३७

साहित्यदर्पण १६६-१६७

सिडनी, सर फिलिप १६१, १६३, १६४

स्पिनोजा १९४

सुकरात २७५

सुशी २३५

सु तु पो २३५

से यंग २३१

सोआमी २४१

सौन्दर्यतत्त्व ५३

सौंदर्यशोध आणि आनंदबोध ९

ह

हचसन २४, २१३

हॉन २३२

ह्वॉट इज आर्ट १७०, १७१

हिस्ट्री ऑव आर्ट २२३

हिस्ट्री ऑव ऐस्थेटिक्स १९४, २००, २२४, २३०, २७६

हिस्ट्री ऑव फिलासफी २१३

हिस्ट्री ऑव चाइनीज फिक्टोरियल आर्ट २३१

हेक्टर १६५

हेगेल १२, २५—२९, १०३, ११८, २५३

—२५९, २६२—२६८, २७१, २७२, २७३

हबेनन २३१

हंबेल प्रो० ४७

हंसलारसन ९६

हंसलेट १५२

होमर १६०, १६५

होरेस २५४

होगार्थ २२३, २२६

क्ष

क्षेमेन्द्र ४२

शुद्धि-पत्र

अशुद्ध	पृष्ठ	पंक्ति	शुद्ध
वस्तुतः	१०	१०	वस्तुतः
हृच्चसन मैन्देलसन	२४	१	हृच्चसन मैन्देलसां
विकलमन	२४	१, २०, २२	विकलमेन
रहणी	२७	१	रहनी
ससका	३२	३	उसका
अनुभावों	७९	५	अनुभवों
यथायथ	९९	८	यथार्थ
प्रत्यय	१०२	४	प्रत्यय
की	१३६	३१	कि
एकान्तः	१३८	१०	एकान्ततः
निमित्तिमादधती	१६२	८	निमित्तिमादधती
लिख	१७१	१५	लिखत
टाल्स्टाय ते	१७३	२	टाल्स्टाय ने
बार्क (Barke)	१७७	७	बर्क (Burke)
रस्किन टाल्स्टाय	१९२	४	रस्किन ने टाल्स्टाय
क्रिटिक ऑव द पावर			क्रिटिक ऑव प्योर
ऑव जजमेण्ट	१९५	२१	जजमेण्ट
निरर्थक	२००	२	निरर्थक
सम्बन्ध	२००	१०	सम्बन्ध
बाह्यजगत्	२०१	११	बाह्यजगत्
विपरित	२०४	२५	विपरीत
फिनामिलन	२१७	१२	फिनामिलन
एक्स्पेशन	२२३	७	एक्स्पेक्शन
वतस्पति	२३८	१४	वनस्पति
स्वाभाव	२४७	३	स्वभाव
सिरहन	२४८	८	सिहरन
बार्क	२५०	२१	बर्क
क्षत्र	२५६	९, १७	कुट्ट
र्णस्य	२५६	१३	पूर्णस्य
पूर्णाता	२५६	१४	पूर्णता
प्रत्यक्ष	२६३	३०	प्रत्यक्ष

अंग्रेजी उद्धरणों का शुद्धि-पत्र

[पंक्ति-संख्या उद्धरणों की पंक्तियों के आधार पर]

beancoup	९६	१	bean coup
rigourensement	„	३	rigoureusement
dt	„	३	et
changer	„	४	changeer
a'sow	„	४	a'son

ne	१६	४	de
le	„	५	la
serve	„	५	serre
dove's	„	७	doue's
interient	„	७	interieur
and	१०४	८	and
possese	११०	४	possess
tha	११३	१	the
bloom	११५	३	blom
dout's	११७	७	don't
zono	१२०	१	sono
oggett	„	२	oggetti
difiniscd	„	३	difinisce
de	„	३	di
posses	१२१	३	possess
from	१२२	३	form
one o	१३८	४	one of
phoodrus	१६०	७	Phoedrus
whsm	१६१	२	when
warient	१६२	५	warrant
which	१६३	११	which
the yieldeh	१६३	९	he yieldeh
witd	१६४	९	with
pleasnre	१६५	१४	pleasure
ths	१६६	५	the
receivine	१७६	६	receiving
simultaneous	१९१	१	simultaneous
reflectives	२०१	१२	reflective
un	२०३	२	an
ie	२०७	१	is
delibrate	„	२	deliberate
angagement	२१२	५	engagement
becaust	२२०	२	because
whort	२३०	२	short
distance	२३४	१६	distance
Idia	२६६	१०	Idea
tho	२६७	५	the
cross-concateness	२७१	८	crass-concatenation

अनुक्रम

प्रस्तावना	१
भूमिका	५
अन्यथा तथा क्षमा-याचना	५९
पहला अध्याय	६५
दूसरा अध्याय	९८
तीसरा अध्याय	१५४
उपसंहार	१९८
पारिभाषिक शब्दावली	२७९
नामानुक्रमणिका	२८२
शुद्धि-पत्र	२८७

